الآداب

مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر

ص.ب: ٤١٢٣ بيروت ـ تلفون: ٢٣٢٨٣٢

AL-ADAB : Revue mensuelle culturelle

Beyrouth - Liban

B. P. : 4123 - Tél. : 232832

صاحبها ومديرها المسؤول

الدكتور سهيل إدريس

Propriétaire - Directeur

SOUHEIL IDRISS

سكرتيرة التحرير

عايدة مطرجي إدريس

Secrétaire de rédaction

AIDA M. IDRISS

*

الادارة

شارع سوريا ـ بناية درويش

الاشتراكات

في لبنان: ١٢ ليرة ■ في سوريا ١٥ ليرة
في الخارج: جنيهان استرلينيان او ستة دولارات
في أميركا: ١٠ دولارات ■ في الارجنتين ١٥٠ ريالا
الاشتراكات الرسمية: ٢٥ ليرة لبنانية او ما يعادلها

تدفع قيمة الاشتراك مقدما
حوالة مصرفية او بريدية

الاعلانات
يتفق بشأنها مع الادارة

العدد الخامس ـ ايار (مايو) ـ ١٩٦٦ ـ السنة ١٤

ندوة « الآداب »

الادب والحيــاة

اشترك فيها : حسين مروة ، ادونيس ، خليل رامز سركيس ، عايدة مطرجي أدريس

✶●✶

عايدة مطرجي ادريس : موضوع هذه الندوة ليس موضوعا جديدا فقد عولج كثيرا ، واهتم به النقاد والادباء ، منذ زمن بعيد . على اننا نعتقد ان بريقه لم يذهب ، بل هو سيتجدد تجدد الحياة الانسانية . فما دامت هناك حياة ، وما دامت هناك انسانية فستظل لهذا الموضوع فاعليته في فهم الادب وتوجيهه ، فهما وتوجيهها يختلفان باختلاف العصور والبيئات وحتى العقائد . وسنحاول دراسة هذا الموضوع من الناحية النظرية والتطبيقية ، اي ارتباط الادب بالحياة كفن يستوحي مادته من الحياة . فالى اي مدى ستظل الحياة، بمفهومها اليومي العادي، مهيمنة على الفن ، لتصبح حياة جديدة لها مفهوم آخر ، هي ايضا انصهار المفهوم العادي للحياة بالذات النفسية للفنان ، حياة ربما يكون فيها من الواقعية والصدق والحرارة او اللامنطقية واللامعقول اكثر مما في الحياة العادية .

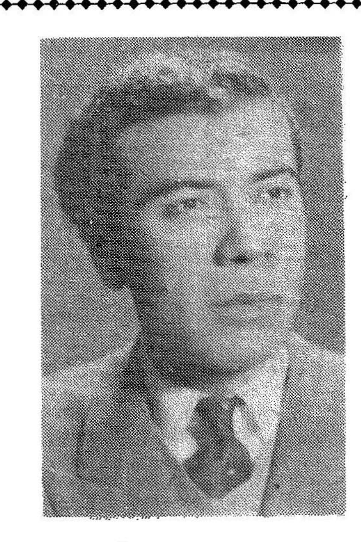
سنحاول اذن ان ندرس علاقة الادب بالفن منذ بدأ الانسان يفلسف هذا المفهوم او يعيه ، فنحن نجد مثلا عند افلاطون مبدأ علاقة المثال والواقع وهو نوع من المفهوم العصري للواقعية والفن . كما ان انفصال الادب عن الذات في الادب الكلاسيكي هو محاولة لفصل الحياة عن الادب. اما في الادب الرومنطيقي فالادب تعبير عن الذات الانسانية وعلاقة الادب بالفن علاقة صميمية ومباشرة . ولم تتخذ الواقعية شكلها الرسمي ، في علاقة الادب بالمجتمع كما اتخذته في مدارس القرن التاسع عشر . اما تعبير الواقعية في الادب الحديث فقد تضمنه الادب الوجودي الذي حاول ان يجمع بين علاقة الادب بالحياة وعلاقة الاديب بحياته الخاصة ، وانتهت الى مفهوم الادب الملتزم بتعبيره العصري ... هذه الواقعية التي بدأت عند « فلوبير » ازهرت في الوجودية ، وفي الادب الاشتراكي بنوع خاص ، وحتى في ادب اللامعقول ، ذلك الادب الذي يعتبر ان الحياة نفسها لامعقولة . وان هذا الادب هو تعبير واقعي عن الحياة .

هذه هي الخطوط العامة من الناحية النظرية التي سنحاول ان نسير في طريقها . اما القسم الثاني من موضوعنا فسيكون تطبيقيا. الى اي مدى تأثر الادب العربي الحديث بشكل خاص بهذه المدارس والمفاهيم المختلفة ؟

ادونيس : ان علاقة الادب بالحياة شيء لا خلاف عليه . فجميع الفنانين كانت صلة نتاجهم بالحياة صلة خاصة تتفاوت بين فنان وآخر . على ان الخلاف ربما يكون توجيه الحياة او عدم توجيهها . وانا لا استطيع أن اتصور اديبا او فنانا يكتب للفن او للادب . انني استطيع ان اتصور اختلافا في الحياة. وفهم مستويات الحياة مستمد من الواقع اليومي البسيط الى الواقع الروحي المعقد . وهنا توجد الخلافات .

عايدة : انت اذن لست من انصار الفن للفن او الكتابة للكتابة، ولا من اصحاب الرأي في الادب الموجه ولعلك تؤمن بالالتزام الطبيعي غير المفروض على ذات الفنان .

حسين مروة : انا اتفق مع الاستاذ ادونيس على ان الصلة بين الادب والحياة صحيحة لا خلاف عليها. ورأيي ان الفن للفن غير موجود.

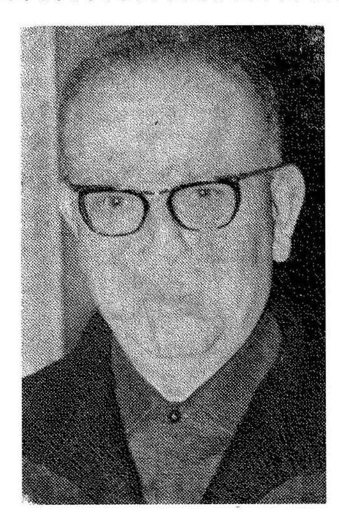




حسين مروة



ادونيس



خليل سركيس

هذه حقيقة لا جدال فيها . حتى ان القائلين بالفن للفن يؤمنون بالتزام ما . وانا اتجنب تعبير « التزام » . لان دوافع الادب ليست دوافع مقصودة قد تدفع الانسان وترسم له الخط الذي سيسير عليه . قد تكون هناك ذاتية تتأثر بصورة من الصور تكون اعمق من التأثرات التي ستكون في الاشخاص العاديين . فهذا الاستعداد الذاتي ، بالاضافة الى التأثر بالحياة ، او بالاضافة الى البيئات التي ينبثق منها ، يكون الادب تلقائيا . انني اميل الى الاعتقاد بان الادب لا يخلو من عنصر تلقائي . وحتى المدرسة التي شاعت باسم الفن للفن كانت في الحقيقة نوعا من الالتزام . اي ان اصحاب هذه المدرسة يتجنبون التزامات من نوع اخر فيتهربون منها ويقولون « الفن للفن » بصرف النظر عن المنفعة . ولكنهم في اصرارهم على هذا الشعار كما في اصرار الذين يقولون بان العلم للعلم او الفكر للفكر ، يقابلون ويعارضون مذاهب أخرى . وهذا الموقف هو نوع من الالتزام . وانا اعتقد انه لا يخلو اتجاه في الادب من نوع من الالتزام . فالصلة بين الادب والحياة ، والادب ونتاج الحياة هي صلة وثيقة لا تمنع ان يضفي عليها الاديب ذاتيته . لان قيمة الادب تسمو وتنخفض بقدر ما تكون هناك ذاتية .

عائدة : اذن انت تؤكد ان الادب بما ان له علاقة وثيقة بالحياة فمعنى ذلك ان الاديب يعيش تلقائيا حياته الفنية فينتج تلقائيا ادبا ذا طابع فني، دون ان يكون ملزما او مقسورا . ولكننا نعرف في التاريخ الادبي امثلة نجد فيها ان علاقة الادب بالحياة ليست علاقة اعتباطية او طبيعية، خارجة تلقائيا من ذات الاديب . وهذا الالتزام اوحى بشكل من الالزام ، واصبح كعين ورقابة على الفنان ، وبدون ان يشعر اصبح كأنه ملزم بهذا التيار او بهذه العلاقة بين الادب والحياة .

مروة : انا اقصد بالتلقائية هنا عملية الخلق فقط . اما الرصيد الذي يتراكم في ذات الاديب فهذا ليس تلقائيا . بل يجب ان يتلون النتاج الادبي للاديب بطريقة فهمه للحياة وتفكيره وتفسيره لها . فالتلقائية التي اعنيها هي التي تحصل اثناء عملية الخلق . اما المهيئات والخمائر التي تنتج عنها عملية الخلق فتدخل فيها عوامل متعددة اهمها طريقة التفكير التي يلتزمها الاديب .

عائدة : انك توضح هنا الفرق بين الاديب كفنان يتلقى ويعطي بطريقة فنية وبين ان يكون عاكسا للمجتمع كما هو .

مروة : ليس فنانا من يعكس الواقع والمجتمع كما هو . لان الكاتب يتلقى الواقع كما هو ولكن ذاته التي تعتمل بعدة عوامل تصهر هذا الواقع من جديد ، متأثرا بمجموعة العوامل التي اشرت اليها من قبل :

١ - نوع الثقافة ، ٢ - مجموع الثقافة ، ٣ - الاتجاه الفكري ، ٤ - المؤثرات النفسية والفكرية . ولكن التلقائية ليست العنصر الوحيد . فهنالك ايضا عامل الوعي في عملية الخلق . غير ان قولي بالوعي لا يعني قولي بعكس الواقع كما هو ، فيخرج عن كونه فنا . ذاتية الكاتب، طاقاته ورؤاه وطريقة تفكيره الخاصة هي الاداة الفنية التي تخلق الواقع خلقا جديدا . اما نقل الواقع كما هو فما ذلك الا سرد وحكاية.

عائدة : هل هذا يعني انك ترفض النظرية التي تقول ان على الفنان ان يعكس واقع مجتمعه ، كما قالت بعض مدارس في فرض معطيات معينة على الاديب اتفق عليها المحيط أو المجتمع او العقيدة السياسية؟

مروة : قلت ان كل اديب له نظرة معينة للحياة وطريقة في التفكير وفي فهم الحياة يمكن ان تتفق مع الاخرين وفي كل بيئة موضوعات ومصطلحات معينة ومفاهيم ومقاييس يتأثر بها الكاتب . وقد يكون موقفه منها ايجابيا او سلبيا . وهذا يتبع طريقة التفكير والاحساس والرؤية للواقع . فهناك قوانين عامة وخاصة . والمقاييس هذه لا بد ان تكون موجودة في ذات الشخص ، ولكن الذاتية التي تتمتع بخصائص معينة غير متكررة ، تتفاعل مع المقاييس العامة . لا بد اذن من شيء خاص غير عام . وهذا التفاعل بين العام والخاص في ذات الفنان لا يلغي العام بل يتلون بلون ذاتي خاص مع ارتباط بالعام . فليس هناك ذاتية غير متأثرة ، ولا يوجد أدب ذاتي صرف . بل الذاتية تلون الواقع بلون الذات . تبقى الصلة بين ذات الاديب والمجتمع ولكن لا بد ان ينطبع المجتمع نفسه بذاتية الفنان او الكاتب .

عايدة : هذا واضح . فالاديب ينفعل بالمجتمع الذي يعيش فيه ، وهو يفعل فيه . ولكننا نلاحظ انه من الممكن ان تطغى المقاييس العامة على ذات الفنان ، فتجعل ادب فترة معينة نسخات متكررة .

ادونيس : عندئذ لا يكون الادب فنا .

مروة : لنأخذ العصر العباسي مثلا : كانت الموضوعات جديدة لان المجتمع كان جديدا . ولنتكلم عن الشعر لان النثر لم يكن ناجحا . سنجد شعراء يكررون الاشياء التي كانت سائدة فيسيطر فيها العام . وشعراء يأخذون العام ولكن من خلال ذاتيتهم . نرى ابا نواس متفردا بالرغم من كونه اخذ التعبيرات الجديدة للغة العربية انذاك وتأثر كثيرا بثقافة عصره ، ولكنه اذ تناول الموضوعات العامة والمفاهيم العامة فقد صهرها في نفسه فاذا فيها شيء من العام وشيء كثير من الخاص يتفرد به ابو نواس . وقد عكس فيها نظراته للمجتمع ونظراته الفلسفية والذاتية (التي ظهرت في شعر الخمرة بنوع خاص) فاذا نحن نجد

ثقافته ومأساته في صراعه مع عصره . أما الشعراء الاخرون الذين كرروا ذلك فلم يكونوا كما قال الاستاذ ادونيس من الفن بشيء . من هنا كان القليلون الذين تفردوا بالعصر العباسي وكثيرون الذين قلدوا . بالذين قلدوا لم يكونوا فنانين . والقيمة للذين كان لهم طابعهم الذاتي ضمن الطابع العام . فابو تمام والبحتري كانا في عصر واحد . ولكن شعر أبي تمام شيء ، وشعر البحتري شيء اخر . فما نجده عند البحتري لا نجده عند ابي نواس او عند ابي تمام . ولقد اعطى كل منهم لادبه طابعا خاصا لم يظهر عند الاخرين . فاذا لم يوجد هذا الخاص في النتاج الادبي لم يكن الادب فنا .

عائدة : نستخلص من ذلك ان الاديب يتأثر بالبيئة ويعكسها . ولكن الشيء الهام هو تفاعل هذه البيئة بذاتية الفنان ، بل بطغيان الذاتية . ولكن لكي يكون الادب متطبعا بذات الفنان ، فان ذلك يفترض ان يكون الاديب حرا ، حرا في الاختيار وحرا في التأثر ، وحرا في عملية الخلق . أفلا تتعارض الحرية في ذات الفنان مع العام الذي يتفاعل معه؟

مروة : الحرية هي الاختيار . والاختيار يطبع الاديب كانسان بطابعه الخاص ويطبع بالتالي نتاجه . ولا يمكن لاحد ان يمنعه من ذلك .

عايدة : هل يمكن ان يكون ذلك صحيحا ؟ لو كان ذلك صحيحا لما كانت هناك مآس عاشها الفنان في صراعه مع نفسه وعصره وبيئته . ألا تعتقد ان عدم الانسجام بين الفنان ومجتمعه يمكن ان يعوق الحرية ؟

مروة : الالتزام هو الحرية : اختيار الفنان اتجاهات معينة روحية او ثقافية . فعندما يختار الحرية فهذا التزام . فعبر نفسه يتحول الادراك الى مشاعر حية وتتحول بدورها الى نتاج أدبي يتميز بطابع خاص. الالتزام ليس ارغاما بل اختيار اتجاه فكري معين يتصل بالاحساس يتمسك به وجدانيا وفكريا واحساسيا ويخرج التعبير الوجداني عن هذا الاتجاه . واذن فالالتزام في الفن هو الحرية . وليس هناك تناقض بين الالتزام والحرية لان من يلتزم يختار ويدافع عما التزم به تلقائيا . اذا الالتزام هو التلقائية .

عايدة : ما رأيك استاذ سركيس ؟

سركيس : في رأيي أننا متفقون جميعا على أن الفن للفن جميل . ولكن الفن للحياة اجمل . النقطة الثانية هي الفرق بين التوجيه والالتزام . التوجيه شيء — في رأيي — بعيد عن الالتزام . واحدد الالتزام بانه اعتناق مبدع انساني حر للموضوع . فان قلنا من حيث الابداع ان يكون النتاج الادبي مبتكرا ذاتيا فيقال ذلك من قبل هذا الاثر ومن بعد هذا الاثر . وان يكون انسانيا اي ان يلتزم من الشؤون التي يعنى بها الانسان في حياته الخاصة والعامة . وهنا نصل الى النقطة الثالثة ان يكون الاديب حرا غير مقيد وغير موجه كما هي الحالة في كثير من البلدان ، والعهود والازمان . اما النقطة الاخيرة وهي التبعة فالاديب كائن مسؤول تجاه نفسه وتجاه القارىء وهذه تبعة فنية وادبية تجاه المجتمع ، فالاديب عضو في مجتمعه عليه ان يساهم فيه وهو كائن اجتماعي على مستوى الافراد والجماعات . الاديب مسؤول امام الكائن الانساني العام لا يستطيع الانسان في القرن العشرين ، الانسان المنبري للكتابة ، لا يستطيع ان يقول — انا غريب عن الصين او الشرق او الغرب ، بل نحن في قلب الكينونة الانسانية التي اذبنا كينونتنه فيها وخصوصا في هذا العصر حيث وصلنا الى مستويات ومعطيات تقنية وفكرية لا يمكننا الا ان نتضامن على هذا المستوى العالمي . وفي رأيي وهنا ربما وصلنا لناحية تاريخية ، اعتقد أن غياب ارسطو عن الفكر العربي القديم وسببه سوء ترجمة ارسطو الى العربية عن السريانية ، هذا الغياب الارسطوطاليسي عن الفكر العربي والطغيان الافلاطوني على التفكير العربي اعتقد انه قد اسيء استعمال افلاطون بحيث اخذت عنه في تفكيرنا امثال هذه الاشياء المادية بشكل تجريدي ذهني غير نابع من قلب هذه الاشياء وانما هو نابع من مثال اعلى بعيد اجنبي ، اعتقد ان هذا التفكير الارسطوطاليسي الغريب عنا قد آذى الادب العربي المعاصر والقديم .

عائدة : قد يعترض البعض ان مسؤولية الاديب والتزاماته في هذا العام يمكن أن تكتب في مقال سياسي او اجتماعي او في تحقيق علمي او في دراسة نقدية . وليس من الضروري التعبير عنها في قصيدة شعر أو رواية او قصة قصيرة . فما رأي ادونيس ؟

ادونيس : لا خلاف بيننا ما دام الادب هو والحياة — جوهريا — واحدا . ولا يمكن ان يكون هناك انفصال . فكل اديب ملتزم بطبيعته ، بعفويته . الالتزام شيء طبيعي وانساني . انما اظن ان السيدة عايدة تشير الى ما يمكن ان نسميه « الانخراط » او لنقل : ايديولوجية . في كل الاتجاهات الايديولوجية الاديب منخرط الى حد ما. لان الايديولوجية ليست فقط نظرية وانما هي تطبيق . وبما انها نظرية وتطبيق ، فالكيان يتجسد في دوره ويحاسب الفنانين ويراقبهم . وبما ان الفنان يلتزم الحياة ويتفاعل معها ، فانه لا يلتزم النظرية لان ليس هناك نظرية كاملة وشاملة وجامعة. بل النظريات تظل اضيق من الحياة .

عايدة : كلنا اذن متفقون على ان الاديب مسؤول حر يتأثر بالمجتمع ويعيش هذا ويعكسه بحرية . ولكن هذا المفهوم يقف عند حدود النظرية . اما عند التطبيق ولا سيما في بعض الانظمة فيحال بين الاديب وحريته بل يشوه مفهوم الحرية ويفترض ان الاديب لا يمكن ان يكون حرا ولا يمكن ان يكون ملتزما الا اذا تأثر بهذا المجتمع . وهكذا يفرضون عليه هذا التأثر وهذا الانعكاس .

سركيس : وهذا لا يبقي حرية .

مروة : هذا غير موجود عمليا .

عايدة : كيف ؟ ليس موجودا ؟

ادونيس : حتى لو وجد في فترة من الفترات فلن يكون الا تفسيرا سيئا وخاطئا للنظرية . فلو اخذنا ماركس لا يوجد اي نص (على حد علمي) يلزم الاديب ان يعبر تعبيرا مباشرا عن ارادة الدولة مهما كانت الدولة تقدمية .

عايدة : الم تأت فترات قيل فيها ان كل ادب غير ايجابي هو ادب غير صالح ؟

ادونيس : كان ذلك خطأ .

سركيس : انها من حوادث التاريخ المؤسفة في الادب . يحدث ذلك خاصة في العهود التي نعاني ثورات اجتماعية وسياسية كالتي حدثت في الاتحاد السوفياتي وفرنسا . وفي مختلف البلاد ، اعتقد ان الجوهر ، ان العطاء حر ومبدع وذاتي . مثال ذلك همنغواي الذي ركب في قارب واخذ يصارع الطبيعة والحيوان ومصيره . هذه القصة ذاتية . « الشيخ والبحر » من اروع القصص التي تروي النوع الذاتي للاعتناق الحر المبدع للفن الادبي عندما نراه يصارع مصيره كانسان يائس تعب. شيخ يصارع العناصر الطبيعية ، يصارع السمكة التي هي مثل قدره الذي يحاول اخذها وعندما اخذها وجدها منتهية . هذا النوع من الادب هو الذي يعبر عنه بالادب الحر الواعي المسؤول .

مروة : سنعلق على هذا المثال الذي ذكره الاستاذ سركيس . فهمنغواي عندما عرض الصراع وانتهى الى انتصار الانسان ، الم يكن هذا الانتصار منبعثا عن ايديولوجية اذا صح التعبير ؟ الا يعني هذا الانتصار ايمانه بالانسان ؟ اذا آمنا بحرية الاديب فيجب اذا ان نعطيه حرية الاختيار . وهذه النظرة في ان الانسان قادر على الانتصار على الكائنات الاخرى تتمثل هنا بابداع ادبي في « الشيخ والبحر » .

عايدة : اعود الى السؤال السابق : هل ترك للاديب دائما حق اختيار العقيدة أو مفهومه للحياة عمليا ؟ هل حدث في التاريخ فعليا وعمليا ان عبر الاديب بحرية ؟

ادونيس : اجمالا لا .

مروة : بالعكس تماما .

سركيس : بين بين . احيانا ترك له الخيار واحيانا لا . ولكني اختار جوابا على ادونيس بيت شعر لشاعر يعجب بشعره ويحبه وهو «سان جون بيرس» وهو شاعر ملتزم بالشكل العام الذي تحدثنا عنه. كان هذا الشاعر موظفا في وزارة الخارجية الفرنسية ومضطرا الى معايشة ديبلوماسيين فقال : J'ai rendez - vous avec un insecte

(انني وحشرة على موعد) . فكلمة حشرة تعبر عن ثورة الشاعر تجاه البيروقراطية التي يعيش فيها وتدل على ظمأه الى الطبيعة وحاجته الى ان يعاصر الكائنات المعاصرة بمعناها الفكري . وقد اختار الحشرة من اصغر الكائنات ليدل على ان الشاعر اذا تعمق الحياة مال اليها بشيء من الحب والرحمة . واعتقد ان هذا الشاعر الذي يقال عنه انه منعزل وبعيد ومن صقيع احيانا كان في صميم ثورته ظمأ الى ان يعايش الكائنات في هذا البيت الذي اطلقه . واعتقد ان هذا البيت كان نتيجة اختبار طويل من المعاناة التي كابدها (سان جون بيرس) في اطلاعه على المآسي التي هزت الانسانية بين سنة ٣٩ و ٥٠ فاعتلج في نفسه الشوق الى الطبيعة المسالمة . وهل شيء ابسط من حشرة للدلالة على هذه البراءة والسذاجة الشعرية التي توخاها في عالمه مع انه يقال انه معقد؟

ادونيس : انا اظن ان هذا الموضوع لا يبحث الا اذا وضعنا امام اعيننا سلطة ما ازاء الاديب ، اما تقاليد وعادات واما سلطة سياسية هي ميالة الى الاشياء الايجابية التربوية . والفنان يرى الحياة بمنظار خاص . فليست هي كلها املا وفرحا ، بل في صميم الحياة يأس وبؤس وشقاء . فانا لا اعتقد ان كتابا كله تفاؤل هو كتاب جدير بالقراءة . هنا يمكن ان يكون التعارض بين حرية الابداع والسلطات . لقد حدث في التاريخ لكثير من الشعراء والمفكرين ان حيل بينهم وبين التعبير ، احرقت كتبهم ، قتلوا وسجنوا وشردوا ، باسم الايديولوجية او الدين او اشياء اخرى . حدث في العصور السابقة ويحدث في عصرنا في الدول الاشتراكية تحت ستار الايديولوجية صراع بين حرية الاديب وبين رأي السلطة . ونحن نجد دائما اخبارا عن ذلك . وانا اعتقد ، حيث يوجد هذا التوجيه وهذه السلطة التي تريد ان تفرض ارادتها على الاديب ، لا ينتج الا ادب يكون نوعا من التمجيدات لا فنا .

مروة : انا اعارض . لقد اتفقنا ان الاديب يقول ما يريد دون ان يعبأ بضغوط سياسية او اجتماعية . واقول انه اذا اتفق لاديب ان اقتنع باتجاه او رؤية معينة في الكون والحياة وكان فنانا بالمعنى الصحيح لا بد وان يعبر عن اتجاهه بصورة فنية سواء ضغط عليه ام لم يضغط ، وسواء كان الضغط سياسيا ام غير سياسي او اجتماعيا فكريا . وقد اتفق في التاريخ ان ادباء عبروا عن رؤاهم في حالة الضغط بطريقة الرمز او صراحة . وكانوا يقولون ما يريدون واستهتر الكثيرون في حالة الضغط في الخفاء او العلن او الثورة . ان الضغط لم يكن يمنع الاديب من ان يقول ما يريد ان يقوله . ولكن يصدف ان يكون هناك في مجتمع تسوده افكار معينة يمكن ان تستهوي كثيرا من الادباء فتكون اذ ذاك ايجابية بينهم وبين السلطة . وانا هنا ايضا اتكلم عن موقف الاديب الذي يلتزم دائما موقفا في التعبير عن ذاته اما تلقائيا واما بوعي . صحيح انهم صدف ان كانوا يستشهدون كما قال ادونيس ولكنهم كانوا يقولون ما يريدون ولذلك استشهدوا .

ادونيس : هذا موضوع اخر . الاديب حتى في صمته يعبر عن ذاته .

عايدة : السؤال كان : هل ساد عصر في كل التاريخ اعطى حرية مطلقة دون تدخل اية سلطة سواء كانت دينية او سياسية ؟

مروة : انا افرق بين موقف الاديب وموقف الضغوط الاخرى . الاديب كان يقول ما يشاء بقدر ما هو قوي وما يستطيع . اما من ناحية الضغوط فقد مرت عصور كثيرة كان فيها ضغط . كان ذلك في مختلف العصور ولم يكن وقفا على عصر واحد .

ادونيس : بشكل عام .. لم يسبق للفنان ان امتلك الحرية بشكل مطلق .

عايدة : اعتقد ان الفنان لم يستطع ان يملك الحرية الكاملة منذ عهد الانبياء . فالكلمة في كل العهود كانت مقيدة ، ولكن ذلك لم يمنع الانسان من ان يعبر عن رأيه . فوقوع الضغط شيء ، والثورة عليه شيء اخر .

ادونيس : ما عدا في العصور الوثنية كانت حرية مطلقة . فالجاهليون مثلا كانوا احرارا يقولون ما يريدون . لم يكن هناك اي رقابة من اي نوع على الشاعر .

سركيس : كان في حالة الفطرة اكثر من حالة الحرية على ما اعتقد

مروة : في حالة الوثنية كان الاديب اجتماعيا اكثر بالفطرة .

عايدة : كيف ، الم تكن حماية شخصه مرتبطة بحماية قبيلته ومجتمعه ؟

سركيس : ولكن في عصرنا مجتمعات كثيرة وبيئات كثيرة يستطيع فيها الكاتب ان يقول ما يريد وان يعبر عما في نفسه على النحو الذي يريد فلا يتصدى له احد بخير او شر .

ادونيس : في اي مجتمع مثلا ؟

سركيس : مجتمعات معاصرة في عدد من البلدان الحديثة في انجلترا مثلا تستطيع ان تكتب كل ما تريد كذلك الحال في فرنسا .

ادونيس : حتى في باريس هناك رقابة على الفن .

سركيس : تقصد رقابة اخلاقية ؟

ادونيس : في مسائل الجنس والعلاقات بالدين لا توجد حرية مطلقة .

سركيس : اذا كان ما يكتب على مستوى فني كامل فهو يمر ولكن اذا لم يكن على مستوى ادبي فني فهو خاضع للرقابة .

ادونيس : ولكن المشكلة من هو هذا الذي يحدد المستوى الفني؟

سركيس : الفن .

مروة : انا اريد ان احدد القضية بهذا الشكل : دائما المجتمع تسوده افكار معينة تمثل طبقة سائدة اما دينية واما ايديولوجية واما افكار معينة تتعلق بنمط حياة سياسية او نظام . ولكن كل مجتمع يحاول ان يحمي نفسه ممن يعارضون النظام . من هنا كان الاصطدام بكل اديب يعارض الفكرة السائدة . لا بد ان هناك صراع الدولة التي تمثل الفكرة والاديب الذي يعارضها وبمقدار نوعية هذا التصادم تكون حرية الاديب موضع تجربة واختبار .

ادونيس : ولكن نحن مع من ؟

مروة : هذا يختلف باختلاف نوع الفكرة السائدة . . اذا كانت الفكرة السائدة هي التي يعتنقها الاديب دافع عنها وكان موقفه ايجابيا. واذا كان غير منسجم معها فانه يعارضها ويقع الاصطدام .

ادونيس : انا من جهتي : اذا كان هناك تعارض بين اي فنان والسلطة فانني دائما مع الفنان نظريا وعمليا سواء كان المجتمع رجعيا او بدائيا او تقدميا ، مهما كانت هذه السلطة .

سركيس : انا ارى الفنان فنانا له الحرية المطلقة . لان الفنان اذا نزعت عنه صفة الفنان فقد حريته . على ان الحرية مستمدة من طاقته الابداعية . فهذا التجاوب بين الخلق والتحرر دقيق الى حد انالخالق — ولنسمه الخالق — له الحرية ، حرية قول ما يريد على النحو المبدع الذي يريد . اذن هذه الحرية دقيقة الى حد انها موصولة بفكرة الابداع وحيثما سقطت فكرة الابداع عاد الانتاج الى شيء من الابتذال يقضي على هذه الحرية بنفسه .

مروة : اسمحوا لي ان اتحفظ برأي ادونيس . انه يقول انه يقف مع الفن والادب بشكل مطلق . فانا اقول بقدر ما تكون الفكرة السائدة تمثل قيمة انسانية ، فانا مع هذه القيمة الانسانية ، لا مع الفن بشكل مطلق .

ادونيس : الفنان يمثل قيمة انسانية .

مروة — ولكن هناك فرق : قيمة في خير الانسان ، او في شر الانسان . فاذا كان هناك نظام لصالح الانسان ، ويعارضه اديب لانتماء خاص ، فانا لا اقف مع الفنان رغم انني مع الفن من حيث انه قيمة جمالية انسانية . ولكن عندما تتعارض القيمة الفنية مع القيمةالانسانية فانا مع القيمة الانسانية .

ادونيس : نحن قلنا ان الفنان ملتزم — وملتزم انسانيا — فانا لا اتصور ان انتاج فنان يتعارض مع الانسانية ، انما يتعارض مع مواقف واراء سلطة مهما كانت هذه السلطة تمثل من قيم . فالفنان يمثل هو ايضا قيمة انسانية .

مروة : ماذا نقول في شاعر مثل « كبلينغ » الذي عبر عن قيم استعمارية ؟ ومع هذا فهو فني وشاعر . لا شك ان القيم التي يمثلها « كبلينغ » كشاعر تتعارض مع القيم الانسانية ولذلك لست مع القيم التي يعبر عنها هذا الشاعر باعتباره شاعرا يمثل فكرة الاستعمار . انا لا اقف مع شاعر يمثل هذه القيم مهما كان فنه عظيما . فاذا كنت تعتبر ان الفن قيمة انسانية فايةقيمة انسانية اذن في شعر يمجد الاستعمار؟ وهذا غير نادر الوجود .

ادونيس : هذا لانه منخرط وهو يخالف الفن لانه يبشر بقيمة لاانسانية ومنخرط باتجاه غير انساني .

مروة : اتفقنا اذن ... الانسان وليس انسانيا .

سركيس : اعتقد هنا ان موقفي هو التأييد المطلق للفنان لا لموقفه بل لحريته ان يقول ما يريد ضمن المستوى الفني الرفيع الذي يلتزمه. فليس من الضروري ان اوافقه على كل موقف ولكن اوافقه على اطلاق حرية هذا الموقف . والا فانها تصبح رأيا او رأيين او ثلاثة . في حين اننا اذا اطلقنا له حرية الموقف وابحنا لانفسنا حرية الموقف ايضا ، اصبح نوع من التحاور . ويقول فلوبير « انا حريص على حرية غيري ولو كنت على غير رأيه » .

ادونيس : انا ساعطي مثلا اخر بالمقابل . في النظام الاشتراكي وعندنا في المجتمع العربي احداث مثل فلسطين ، التأميم ، العدوان ، الثورات ، الحركات ، احداث هائلة خلال ١٥ سنة . وكان هناك موجة من الرأي تقول انه يجب ان نغني هذه الاحداث ونمجدها . في الواقع مرت فترة كان كل شخص في الثورة الجزائرية مثلا — التي هي اعظم حدث في تاريخ العرب بل العالم بالفعل — كان هناك موجة عارمة جدا تقول انه من لا يغني تلك الاحداثلا يكون فنانا وليس مخلصا للقضية العربية ايضا . وغنى كثير من الشعراء هذه الاحداث ، والان نستطيع ان نحكم على هذا النتاج . وانا اتصور انه لم ينتج عن هذه الاحداث على الرغم من اهميتها وعظمتها اي نتاج ادبي ذي قيمة .

سركيس : اعتقد ان هذه الثورات جميعها كانت في مستوى اعلى من المستوى الضحل الذي بلفه هذا النتاج . الثورات كانت اعظم من النتاج الفكري والادبي .

ادونيس : بالفعل .

عايدة : تعتبر الفترة التي غنى فيها الشعراء والفنانون هذه الانتصارات من اخصب الفترات التي عاشها الشعب العربي . وكان الاديب، باعتباره فردا وانسانا من هذا الشعب، مرغما في التعبير عنها. فالاديب الذي عاش العدوان والتأميم على اعصابه وبالامل والقلق كبقية الناسقد اعطى نتاجا ادبيا يتسم بتلك الاحداث التي تعايشه او يعايشها. كان شيئا طبيعيا ان يعبر عن هذا بشعر او قصة وليس من الطبيعي ان يقف جامدا لا يطلق كباقي الناس اي صوت او صرخة او يكون له منها موقف . من الممكن انه لم يعط انتاجا فنيا مئة بالمئة الا انه تفاعل مع الاحداث واعطى نتاجا يمثل تلك الفترة التي عاشها . قد تكون الاحداث اضخم بكثير من شخصيته الادبية . وقد تكون الفترة الزمنية التي انتج فيها قصيرة الى حد لم تتح له ان تختمر في ذهنه . على اننا اذا راجعناها اليوم نجد ان الاديب الذي سيتكلم عن العدوان لن يصوره بمثل تلك الحرارة والتلقائية والتدفق . وهذا يدل على وجود ادب لم يكتب فقط لان الاديب وجد ان الجميع يكتبون هذه المواضيع ، بل كتب باخلاص واندفاع . واذا كان من حق الاديب الذي لم يتجاوب فنيا مع تلك الاحداث الا يتهم بالخيانة او الانعزال ، فمن حق الناس ايضا الا يتجاوبوا معه وان يعزلوه لانه هو قد عزل همومهم . وقد عرفت تلك الفترة انتاجا صادقا فيه حرارة وفيه فن وان كان قليلا .

ادونيس : الاحداث اثرت في كل فرد عربي ولكن الانتاج الادبي كان مدفوعا بموجة عامة اكثر مما كان منبعثا من حرارة داخلية واختمار داخلي ولذلك كان التعبير بشكل عام (هناك استثناء) ليس بذي قيمة فنية اطلاقا وقد كتب بدافع الموجة العامة اكثر مما كتب بدافع فني صحيح .

عايدة : ولكن كيف خلقت هذه الموجة وهذا الدافع حتى تصبح موجة عارمة ؟ كيف تسنى للاديب أن يتبع هذه الموجة ؟ اليس هو جزءا من الناس الذين تحمسوا لها ، فعبروا عنها بالهتافات او الفرح وعبر هو عنها بالادب ؟

ادونيس : ان الفنان عندما يعاصر مثلا معركة السويس او الثورة الجزائرية فان هذه الاحداث تتفاعل في نتاجه بشكل اخر وغير مباشر اي ان بامكان هذه الحادثة العظيمة ان يراها لا في سطحيتها بل من خلال اعماقها وتاثيرها في الحياة العربية .

عايدة : الا تعتقد انه لا بد من انقضاء فترة اختمار ، تلك الفترة التي لا يمكن ان تتوفر ابان المعركة ؟ اذن فالفنان لا يستطيع نفسيا الا ان يعبر عن هذه المرحلة بنتاج خاص ، وان لم يستوف جميع الشروط الفنية .

ادونيس : لكنه يستطيع ان يعبر عنها بطريقة غير فنية كان يذهب الى القتال مثلا ويحمل السلاح ويدافع عن وطنه !

عايدة : لا نستطيع ان نعتبره جنديا ولا مقاتلا بل اديبا وان لميبلغ مستوى الكمال . هو داخليا مضطر الى ان يعبر عن عواطفه واحاسيسه وافكاره .

ادونيس : ما يقوله ليس فنا بل هو كلام لا اكثر .

عايدة : هل الذي قاله في اوقات اخرى كان اكثر فنية ؟ وهل

صحيح ان كل ما قيل ليس فنيا ؟

سركيس : هذا راجع الى ان الذين صنعوا هذه الاحداث والتاريخ كانوا اعظم من الذين تأثروا به بوجه الاجمال .

مروة : انا اوافق على ان النتاج الادبي لا يعبر عن هذه الثورات والاحداث العظيمة في البلاد العربية فهو دون مستوى الثورات والنضالات ولهذا استثناءات طبعا . لكن سبب ذلك تلاحق الثورات وسرعتها بحيث سبقت مدى الرؤية النافذة عند الادباء والشعراء . كثيرون استجابوا لمجرد الظهور وبعضهم استجاب متأثرا ولكن تأثره سطحي ناشىء عن عدم الرؤية الصحيحة لمصادر هذه الثورات ولآفاقها . فكان انفعالات جزئية عابرة . فالادب الذي يعبر عن هذه الانفعالات العابرة لا يبقى فيكون غنائيا سطحيا . لذلك اعتقد كما اشارت السيدة عائدة الى انه ليس هناك اختمارات كافية لتخرج ادبا عظيما حيث القيم الفنية . ولكن هذا يرجع الى ان كثيرا من الشعراء الذين اشتركوا في المعركة لم يكونوا ضمن هذه المعركة وفي داخلها . لكن اذا رجعنا الى اناس عاشوا التجربة كشعراء فلسطينيين كهارون هاشم رشيد في قصيدة « راجعون » او « لماذا » فانا اعتقد انه عبر عنها تعبيرا قويا وفنيا .

ادونيس : في رأيي – في هذا المجال – ان لبدر شاكر السياب المكانة الاولى .

مروة : فعلا . ففي كثير من شعره يصف هذه التجربة لانه عاش فيها ولكن هذا لا يعني ان الادب العربي في خلال هذه الفترة كان ضعيفا فنيا بسبب التزام الادباء . ليس الالتزام هو سبب الضعف فيه . كان من الممكن ان يؤدي الى اعظم من هذا لو ان الانصهار في التجربة كان انصهارا كليا . بل هي انفعالات جزئية ما بلغت اعماق القضية .

ادونيس : ولكن هذا ليس ذنب الالتزام طبعا .

سركيس : بل هو عدم الالتزام الكافي .

ادونيس : عدم العمق في الالتزام .

مروة : صحيح تماما . ولكن نكبة فلسطين لم تنتج ادبا عميقا . صحيح ان الجزائر انتجت ادباء جزائريين لانهم كانوا في قلب المعركة اما البعيدون عن المعركة فلم يحسوا احساسا صحيحا سوى بمظاهر وشعور بان يقولوا شيئا . فمثلا كاتب ياسين ومحمد ديب وغيرهما عبروا تعبيرا عميقا صادقا وفنيا عن الثورة الجزائرية .

عايدة : هل نستخلص من هذا ان الفترة الاخيرة لم تنتج ادبا فنيا ؟ ولكن الا يمكننا ان نسجل مع ذلك اسم اكثر من اديب التزم قضايا تلك الفترة واعطى ادبا يتسم برصيد فني ، هو ذلك الرصيد الذي لا يمكن لطاقاته الابداعية ، في اي اتجاه اخر ، ان يعطي خيرا منه؟

مروة – ادونيس – سركيس : لقد قلنا ان هنالك استثناءات .

عايدة – هذه الاستثناءات ، وهذه التفردات هي التي نقيم لها اسباب ، وهي التي يسجلها التاريخ العربي . واحب ان اسأل الاستاذ مروة ان يوضح رأيه حينما تحدث عن الثورة الجزائرية . وارى اننا بذلك نصل الى صميم موضوعنا وهو علاقة الادب بالحياة هل يجب ان الفنان ان يعيش هذه الحياة ليكون فنه فنا ؟ فمثلا هل يجب على الاديب ان يعيش الثورة الجزائرية ليعكس ادبا فنيا معبرا عن هذه الثورة او هل يجب ان يكون الكاتب فلسطينيا حتى يعبر عن النكبة ؟

مروة : لا اعني ان الفنان يجب ان يكون في قلب التجربة عمليا ومباشرة ، بل ان يتحسس القضية التحسس الكامل ويكون بعيدا عنها لكن يعانيها ويفهم افاقها ويعيشها وجدانيا .

سركيس : وحجر الزاوية فيها ان يكون عنده موهبة .

مروة : هذا طبيعي .

سركيس : هذه نقطة مهمة جدا . مثلا « مالرو » سنة ١٩٢٣ تحسس القضايا الاسيوية التي تجري اليوم وكتب في La Condition Humaine واطلق رائعة في خاتمة الكتاب post face « فما يبدو الان في اقصى اليسار سيصبح بعد عشر سنوات في اقصى اليمين وهكذا دواليك .. » لقد عانى الرجل هذه الحقيقة ولم يقم في الشرق الاقصى اسابيع او أشهرا . ولكن اوتي مع المعاناة ، المعاصرة على مسافة بالموهبة ، فالموهبة الجذرية الخلاقة . ولكن المشكلة عندنا اننا نطلب من ٧٠ مليونا ان ينتجوا كمية صناعية من الانتاج ويكون فنيا . فمن المعقول اننا نطلب اكثر مما هو مفروض لنا . ونحن ما نزال في مجال الغربلة السريعة – غربلة المعركة – من المؤسف اننا سنتبين الكثير من الغبار . هنا استثناءات رائعة واروعها « بدر » لانه احس ، وخصوصا في القدس ، مأساة بيت المقدس بشكل غريب .

مروة : نستطيع ان نعود الى قصائد الجواهري سنة ١٩٤٨ في حركة « وثبة » التي قتل فيها شقيق الجواهري ، فقد عبرت تعبيرا عظيما عن تجربة دخلت في وجدانه دخولا عميقا وصارخا . لذلك عبر عنها تعبيرا صادقا .

عايدة : ومثلا اديب نحوي عبر اروع تعبير في قصتيه الاخيرتين « حتى يبقى العشب اخضر » و « جومبي » عن تجربة الانفصال وتعلق الشعب العربي في سوريا بالوحدة . والان اعتقد اننا استطعنا الخروج بنتيجة . فجميعنا متفقون عليها بالرغم من ان لكل واحد منكم اتجاهه التطبيقي الخاص للادب .

مروة : ولكن الملتقى هو واحد .

عايدة : وحتى لا تكون اجوبة كل منا مبهمة غامضة او يشوبها بعض الالتباس ، فانني اعود فاسأل الاستاذ مروة : انك لا تؤمن بفكرة الفن للفن او الادب للادب كالمدرسة الحديثة التي هي ردة فعل على نظرية الادب الملتزم ، او الادب الخادم ، او الادب المنضوي ، او الاسماء المختلفة التي اتخذتها مدرسة سارتر وغيرها . وهذه المدرسة الجديدة تقول ان الاديب (مثلا في « الرواية الجديدة » منذ روب غرييه وزملائه) ليس من الضروري ان يعبر عن شيء ما فهو يكتب لانه يحلو له ذلك . « انا اكتب من اجل لاشيء » .

مروة : حتى ولو قال انه لا يكتب لشيء فانه يكتب لشيء لان هناك شيئا ما يقوله . هذا الكلام نظري وليس له اية قيمة عملية .

ادونيس : ان روب غرييه يقول لا يجوز حتى ان نعبر عن شيء او عن موقف فلسفي في حد ذاته .. اذ العالم لا يوجد له معنى ورسالة الاديب وموهبته ان يصفه ويقدمه كما هو وكل تجميل للعالم يفرض عليه معاني فكرية فهي دخيلة على العالم ولا يجوز ادخالها .

مروة : هذا موقف صادر عن فلسفة معينة .

ادونيس : وهذا الوجه الاخر لنظرية الفن للفن .

سركيس : هذه الحركة ناتجة عن الازمات التي حصلت بعد الحرب العالمية الثانية في اوروبا والناشئة عن ظهور الفكرة العدمية في حد ذاتها لدى كثيرين في المجتمع . اما عندما تعطي شيئا رائعا فان هذا الاثر سيقرأ على روعته العدمية .

ادونيس : الادب في الرواية الجديدة تكنيك خالص ولاانساني وانا اعتقد ان هذا يدل على انحطاط الادب الفرنسي بشكل خاص .

عايدة : اخشى ان نخرج الان عن صميم موضوعنا ، فاسمحوا لنا ان نقف عند هذا الحد . وانا اشكركم جميعا باسم « الاداب » وقراء « الاداب » .

رحلة قصيرة في دهاليز الوجود العربي المعاصر

بقلم سلمى الخضراء الجيوسي

« قبل ان يبني العربي مصيره الجديد ، عليه ان يخسر تماما ثقته بكفاءة الوجود العربي التقليدي وقدرته على الاستمرار ، ويشعر بأنه أصبح غريبا فيه ويحس بحاجة عميقة الى تجاوزه والغائه ... هذا موقف ينطوي على التزامات ثقيلة جدا يصعب على الفرد ان ينفتح لها ما لم يشعر ببؤس نفسي عميق يولده فيه الوجود التقليدي » .

نديم البيطار في « الايديولوجية الانقلابية »

قنديل الزيت في طفولتي الجامحة كان له سحر خاص . فاذ يقرأ الانسان الى قلب الليل بجرأة من تحدى كل شيء في سبيل مغامرة الكشف البريء ، تصبح المسابقة اخيرا ، وقد نام الاحباء الطيبون ، مع الذبالة المتذبذبة التي توشك ان تمتص اخر قطرة من الزيت (1) . كنت في اول عهدي بهذه المغامرة ، اشعل احد المصابيح الكبيرة في غرفة المكتبة ، ثم اكتشفوا امري ، فصرت الجأ الى القنديل الصغير في المر ، وهو مشتعل دوما على كل حال ، فاقرأ الى وجه الصباح في ليالي الصيف المثقلة بالحر والنعاس . واذكر ان اخر كتاب قرأته قبل انَ يفتضح أمري نهائيا وتضرب حولي المتاريس المنيعة كان عن عادات البدو في صحراء سيناء ، وأظن اني كنت في الفصل الذي يتحدث عن الازواج والاعراس .

منذ ذلك العهد الطفولي المفعم بالدهشة والفضول لم يوقظني كتاب اخر حتى اخذت ذات مساء كتاب « الفعالية الثورية في النكبة » لنديم البيطار ، فعرفت مرة اخرى لذة المساهرة الصامتة الى بواكير الفجر ، واستسلمت بنشوة آسرة لدفق الكلمات السحرية اذ تنسكب على الروح ، كحب جديد ، منذرة باجمل أيام المستقبل .

ليس هينا ان يتعرف قلبنا الذي كفر على وعد الخلاص . نحن برؤانا القاتمة قد ملانا قلوب الجيل الصاعد رعبا . خذ مثلا ابنتي مي ، وعمرها ست عشرة سنة . انها منذ زمن طويل تحاول ان تتحدى حيرة جيلنا نحن بالتشبث بكل بوادر الايمان ، قديمها وجديدها ، بالدين ، والعروبة ، والشعب ، وتوزيع رأس المال . أترى عنها أم عنا يكتب نديم البيطار ؟

في ليالي لندن الطويلة التي تتجاوب فيها أصداء الذكريات ، اجد نفسي في كثير من الاحيان مسوقة الى ترك كل شيء ـ كتبي المتعبة ، عشرات المجموعات الشعرية اللاهثة التي لفظتها المطابع العربية في هذا القرن هبة للتاريخ اكثر منها منحة للفن ، مئات المقالات المكررة المحشوة بنفس العبارات التي تدور وتدور وتدور ، هي والدواوين والكتب ، حول محاولة امتنا الدائبة اكتشاف هويتها الحقيقية ـ اتركها وافكر ، وقد استسلمت لاصدائها المنهكة ، في حياتنا الغريبة في الوطن ، وفي علاقتنا الحقيقية بالتاريخ والاحداث . ان كان حقا ما يقوله نديم البيطار في كتابه « الايديولوجية الانقلابية » و « الفعالية الثورية في النكبة » ، فنحن اذن مهيأون لان نلعب دورا حاسما في تاريخ الامة الطويل ، مهيأون ، بحكم موقعنا من الزمن نفسه ، بحكم علاقتنا مع انفسنا ومع ماضينا القريب المغموس بالفجيعة ، بحكم ما في التاريخ من جذب وشد ، ومن دفع وعطاء ، لان نكون نحن الخالقين الجدد للتاريخ الذي نام وارتوى نوما منذ القرن السابع .

أكاد لا أصدق ! كيف يتم هذا ؟ اذكر ـ آه ـ أمسية من أماسي التجربة المرهقة . ها أنا ذا بين مجموعة من الوجوه ، حوالي الاربعين وجها ، ممن يسمونهم بالصفوة المنتقاة (عبارة مريضة لا تعني شيئا) . وها هم يتناقشون حول موضوع عقيم . ويطول النقاش ، وتفتنهم أصداء أصواتهم فيوغلون ، وتمط ولا تنتهي المسرحية المثيرة للشفقة واليأس . واذ أخضع لدندنة النقاش المطوط ـ أخذ وعطاء ، اقتراح ومعارضة واقتراح على الاقتراح ، تصويت وعد ، احصاء وتسجيل ، نقض واحتجاج (انهماك هائل !) ـ أشعر كأني محمولة على نقالة للمرضى وقد أفقت لتوي من التخدير ، وسار بي ممرضون مقنعو الوجوه في دهاليز بيضاء لا تنتهي . وأسأل زميلة عن يميني وأنا أكذب أذني « عم يتكلمون ؟ » ، فتنظر الي بدهشة وتقول « عن العريضة . آه . شفتاك ترتجفان » . وأكتب :

أراكم بغير رؤوس
أراكم على ضفة النهر نملا
تدبون فوق رمال الظهيرة
وأسمعكم تخطبون عن المجد ـ يا للسمات المثيرة !
أعيدوا الحكايات : كيف أسرتم ضياء الشموس
وكيف ركبتم متون الرياح بخطبة ثأر قصيرة !
الخ ..

فكيف تتصالح هذه الرؤيا العنيفة القاسية التي تنهال على عيني كالكابوس مع النبوءة المسكرة التي أقرأها في الكتابين ولا أشبع ؟

***

ولكني أذكر أيضا . ها أنا ذا في المطار ... والساعة الثانية بعد منتصف الليل . وحولي وجوه أخرى صافية النظرات . ان نبرات أصواتهم مختلفة ... واثقة وغنية وصبورة . لقد تخرجوا جميعهم من مهاوي الشرق الاوسط وقيعان تعاسته ، حبوا فوق التجاديف المجدبة وتسلقوا النتوءات الوعرة في رحلة الصعود الشاقة التي مزقت عنهم جلود آبائهم . وبعضهم تقلب في زنزانات المدن الكبيرة وحفر السوط في عضلات سافيه مجاري للملح . انهم لا ينقون ولا يتعبون . ويوم كتبت « منذ وردن » كانوا هم في مخيلتي . لا ـ ان وجودهم الممنوح للمستقبل هو حجة مفحمة في يد نديم البيطار .

ماذا اذن ، ما خطبي ؟ كيف تعيش الرؤييان في لا وعيي ؟ كيف أصالح نشاز الانغام ؟ ولكن المزيد من الصور يهاجمني الان .

من بينها ، بارزة كأرنبة أنف كبير في وجه معروق ، صورة متحركة لفترة من الزمن دامت حوالي شهر . لقد أسميتها قصة « المقابلة » . صبرا لحظة ... فلن اذكر اسماء ولا تواريخ . انني أصور هنا ولا أؤرخ . المهم في هذه الحكاية هو المغزى البعيد ، هو معنى الحديث لا تسلسله . المهم هنا هو تلك الضحكة الطويلة التي حبستها الدموع في صدري .

كانت العاصمة ، شأنها شأن شقيقاتها من العواصم الاخرى في الوطن ، تنتظر زيارة مهمة ، من نوع فريد . وقامت الاستعدادات على قدم وساق عند من تخصهم هذه الزيارة من السكان . عشرات

(*) هذه تأملات ورؤى فنية . في العدد القادم ستكون رحلتنا على الصعيد الفكري الخالص .

(1) عناد ابي ان يدخل الكهرباء الى البيت ، ومصدرها شركة يهودية ، أسرنا سنوات أطول من جيراننا الى القناديل السحرية .

الاجتماعات ، نشاط مذهل أشبه بالتعبئة لغزو مقدس . يوما بعد يوم كانت تتأزم العلاقات وتتضاعف الشكوك وتتوتر الاعصاب .

هاك مثلا : « يجب أن نعمل شيئا . الجميع دبروا أنفسهم . اسمع أنت وأنا ، ما رأيك أن نؤسس جبهة سرية ؟ »

كانت الاجتماعات تتوالى في الليالي الحبلى بالنقاش والهم . وكانت أرتال السيارات الكبيرة المتحمسة تقف امام البيوت ويقفز منها الرجال وقد بدا على وجوههم العزم والحزم والتصميم القاهر . حسبنا القضية الكبرى في طريق الحل الاخير . وبعد ثلاثة اسابيع من هذه الحمى والسباق المرير والتوقع اللاهث تناقل الناس النتيجة كأنها كرة قدم : انتخب عشرة أشخاص « للمقابلة » . كادت قلوبنا تقف في حلوقنا من الدهشة . ولما تمت الزيارة وذهب العشرة بوجوههم الرسمية لمقابلة الزائر ، وعقد المهرجان الخطابي ، ران على تلك الاحياء من المدينة التي عرفت طوفان الاراء المذهل ، صمت مثقل بالنعاس .

وجاء المغنون كل يغني وما منهم من يود السماع

وكل يجر الهه .

يظنون انهم يدركون قرار المحيط !

طفاوة قش تجوب مياهه !

ما هو السد الذي يقف بين الارادة والفعل ؟ ما هو الممر الحلزوني الذي نعرف انه ينتهي الى سماء نديم البيطار وبحره المرقع بالاشرعة البيضاء ، ولا نعرف كيف نتغلب على متاهته وننفذ منه ؟ ما الذي يشدنا الى ماض أكلناه ودفناه مئة الف مرة ؟

أتمنى ان احيل الى خيوط من الكلس تلك الوشائج المتهللة التي تربطني بأسلوب حياة أدى بي الى المتاهة في ليل المنفى الطويل الذي لا يعرفه الا من لا وطن له .

***

لقد قطع جيلنا علاقته الروحية بالشروط المنطقية التي يحيطون بها وجودنا الافضل . فهي لا تنفذ الى أبعد من السطح . « اذا كانت الامة ستتقدم فيجب ان تقوي ... يجب أن تهتم ... يجب ان تصبح ... يجب ان وان وان . اولا ، ثانيا ، ثالثا ، عاشرا » . واحيانا يعلو الرقم ليغرقنا في سيل من الاوامر والواجبات المفلسة سلفا .
لا . ليس فوق الانقاض ينتفض البناء الجديد ، بل مكانها . هذا هو السر . انه يكمن في العري الحقيقي امام الزمن . في التخلي والرفض الجريء النقي لجلودنا نفسها . في الدخول في الفراغ الذي لا يحمل ميسم ولادتنا القديمة والذي يتوسط الدرب .

أرى انني أسير بالضبط في طريق الرؤيا الباهرة التي يرسمها نديم البيطار . ولم لا ؟ فنحن متفقان سلفا . بل انه متفق سلفا مع كل الذين عانوا تمرد الحب ـ كلماته تهبط علينا كقصيدة جميلة لانها تفسر عذاب روحنا الطويل وتمنحنا أملا لا يحتاج الاقتناع به الى اذكاء الحماسة والنخوة والنجدة في نفوسنا ، الى التشبث بالشعارات الرنانة وبالخطب وبلاغة القوم ، الى اللجوء الى ما يشبه العقاقير النفسية لاغراء عقولنا بأن انقلاب الفحمة الى نجمة ساطعة أمر ممكن ووشيك . انه يبرهن على ذلك ، حتى لتبدو معجزة الوصول أمرا طبيعيا محتوما . واذ نقرأ ونقرأ متوغلين في الغابة الخضراء التي ترسمها لنا الكلمات النارية المدعومة بارفع ما يميز العلم من دقة ووعي واستدلال وتقص وتبحر ، يتغير لون أعيننا وينتقل لمعانها من صعيد الامل والفضول الى صعيد الثقة والمعرفة .

لكي نتخلص من التجوف يجب ان ندخل في الفراغ . التجوف هو وجود القشرة السميكة الميتة حول هيكل خلا من الروح . اما الفراغ فهو الخروج المقدس من اطار القشور التي غلفتنا والوقوف عارين امام الزمن والتاريخ . انه التخلص النهائي الحاسم من روابط ماض قريب لم يحمل لنا الا الحزن والهم ... ولم يرزقنا الا المأساة . الدخول في الفراغ ، في المطهر ، هو الخطوة الاولى نحو التحول الى كينونة خصبة تمتد الى الامام والى البعيد . انه اشبه بلحظات العدم الكامل التي يشعر بها من أفاق فجأة من حمى او غيبوبة طويلة ، او من خضع لعذاب جسمي او نفسي عظيم . بعد تجارب من هذا النوع يصبح التحول الى وجود جديد امرا ممكنا .

أين نحن من هذا الفراغ ؟ انه ملك أعماقنا وحدها اليوم . اما رؤوسنا ، وأما أعضاؤنا الحيوية ، فهي لم تزل ملك الماضي القريب الذي خاننا . نحن لم نزل مغمورين بأمواج الولاء الزائف لاراء مخضرمي هذا القرن ـ آرائهم عن البلاغة والفن والشعر والجنس والثورة والوطنية والحب والمال والدين .

ولهذا فنحن نكره ما تلهج به السنتنا ، لاننا لا نصدقه . نكره تجوف أصواتنا الهجينة التي تكاد تخوننا في كل لفظة ونغمة . لقد زاغت اعماقنا عنا ككف أصيب بالالتواء ، وتركتنا مسطحين . انها تتبرأ منا ... ونحن لا نسمع صوتها الا في الشعر ، فالفن هو نتاج الاعماق الوحيد .

اذا أردت أن تتعرف على غربة الاعماق فانك لن تبصرها الا في رؤى الشعر المعاصر العنيفة التي تتحدث عن الرفض والهدم والتفتيت ، وعن البعث بعد ليل الموت والصقيع .

لا ، لست أتكلم عن التراث البعيد . ذاك هو أصولنا الضائعة التي نبحث عنها عبثا في قاموس سياستنا المعاصرة ، في الخطب والاعلانات الهادرة ، في عناوين الصحف المثيرة ، في أصوات الاذاعات التي تنهال علينا ، بتشويش يكاد يبعث على الجنون ، من منابع الرياح الاربعة . اننا محاصرون من كل صوب ، وأول ما يحاصرنا هو جلدنا العتيق نفسه .

عندما تغزو المتناقضات هياكل الروح يصبح الانسجام امرا مستحيلا. يقولون أن التناقضات دليل الحيوية والحياة ، والباعث على الصراع في سبيل التحول والتخطي . آه ـ نعم ، عندما يكون الهجوم مركزا على الترسبات ، وعندما تتحد الحملة على ادانة ما يجب أن يدان ، عندها يصبح انتصار المثل المشتهاة أمرا محتوما ، ويؤدي الصراع النفسي ، اخيرا ، مهما طال ، الى استسلام كامل لنوازع التردي والخراب .

اما هنا ، فما الذي يحدث ؟ خلط مستمر بين موقفين متناقضين لا مصالحة بينهما ، ممالأة دائمة لنوازع قيم قديمة برهنت على افلاسها، طمع خنوع ، لا مبرر له ، في كسب ود مخضرمي هذا القرن ، بينما هؤلاء هم الخراب نفسه والتردي . آه ، انهم هم تعاستنا ... ثغرات الضعف في ثوراتنا المتوهجة التي لن تكون انبعاثا كاملا الا اذا رفضت ما يسميه نديم البيطار بالوجود القديم جميعه .

ان الانسان لا يستطيع ان يعيش وجودا منسجما خلاقا وهو عبد مقوس الظهر للتناقضات المستحيلة . انها تأكل حيويته . واذ تسلطت منازعه بعضها على البعض الاخر بدل أن تحولها الى العالم الخارجي تربطه الى الابد بدوامة القصور الذاتي . ويسكره صوت صراعه الداخلي ـ الجذب والشد ، التساؤل والنقاش ، الهجوم والدفاع ـ فيحسب انه في طريق الصعود ، بينما هو في مستقر القاع ، مستسلم الى ثبوتية الوتد الذي يشده الى الارض العتيقة .

واذ أصل الى هذه النقطة من البحث الذي هو فيض من الصور والتأملات وردود الفعل ، فيلحظة وجدت لكي تكون ملك الشعر لا الفكر، تنثال علي الصور مرة اخرى . وها هي جزيرة يونج الشهيرة الكامنة في أعماق النفس تنكشف لي بالتدريج عما خزنته فيها من صور عذبتني عبر سبع سنوات . واذ تعرض اللحظات المهمة الماضية نفسها علي ، واحدة بعد الاخرى ، فتنقلب أمامي ، وتدور على نفسها ، وتنبسط وتنقبض ، أرى نفسي أعود مرة ثانية الى زنزانة الذكريات المرهقة .

بدر (1) على سرير المستشفى وفي انفه انبوب الطعام ، والحياة تهجر جسمه الذي أذوته الجهود والاوجاع ، وعذبه ترقب الموت . انه يناديني . « نعم يا بدر » . صوتي مرهق وخافت اذ ينطلق في

---

(1) الشاعر بدر شاكر السياب . المستشفى الاميري في الكويت . الغرفة رقم (1) حيث توفي في ٢٤ ـ ١٢ ـ ١٩٦٤ .

هواء الغرفة الساخن الحزين . لقد كنت أرتجف ، وأوشك على البكاء . « هل تعلمين ؟ لقد ضاع دفتر شعري الجديد » . وبصوت يكاد لا يسمع « اقبال لم تجيء » (1) . ثم بعد لحظات « لقد ضاع مني كل شيء » .

« هراء » ! قلتها له ألف مرة . « ان ما ملكت لا يضيع . ما كان أفقرنا لو ضاع منا ما أعطيت ! » .

كنا منذ سنوات طويلة قد بدأنا نستولي على كنوزه الكوكبية . لم يكن طالب مجد ، فراقب بعينين أفعمتهما دهشة طفولية تهافت الاخرين على الالقاب التي هي ملكه الطبيعي لو شاء . ولكنه لم يعبأ . تركهم يتزاحمون . وعرفت صفحات المجلات ، وبطون الكتب ايضا ، تشبث الاخرين بألقاب الريادة والامارة ، واستمر هو يكتب الشعر .

بدر ! بدر ! كان فقيرا وطيبا وكسير الجناح . المرض هد جناحه. وعندما قدم الشعر لمن مدوا اليه يد الانقاذ كان قد دخل في الدوامة الساخنة التي التفت عليه لتمنحه الوحدة والحمى والعجز والعذاب . ومثل غيلان أمام عينيه باستمرار : الوجه الصغير متسمرا على حافة السرير الابيض كأنه جزء منه .

مشكلتنا اننا أصررنا على أن نعمل منه بطلا في ذلك الموت البطيء المدمر للروح . فنحن يوم جرحنا في رجولتنا ، في فحولتنا نفسها ، أصبنا بهوس الفحولة ، وصرنا نحاول ان نعتصرها من كل شيء (الا من أنفسنا) ، ان نعتصرها حتى من بين فكي المرض والموت .

مغفرة يا بدر . انت لم تكن غريبا عنها . لقد شاركت ابناء شعبك في شوقهم العميق الى البطولة ، وتمنيت ان يكون موتك انتصارا لقدرة الانسان على التضحية والفداء . ولكنك ايضا ، في أعظم قصائدك ، كنت نصير البائس والمغدور . واذ ألقى سيزيفك عنه عبء الدهور واستقبل الشمس على قمة وهران ، استلقى بحارك الغريق على رمال الخليج مهجورا ومنسيا يشرب الريح والردى وفي فمه اعشاب البحر . لقد عرفت لحظة الشعر في نفسك أطراف النقيضين : نشوة البطل ، وانكسار المغدور البائس وانسحاقه في الموت . ولقد فاضت دموع قلبك على كل ما هو منسي ومهجور وضعيف ومخذول ومغدور في الحياة . لقد كنت شاعرا عظيما .

انهم لم يروك كما رأيتك أنا ، في تلك النهاية البطيئة التي تحطم القلب : الانابيب ، والبثور ، والهذيان ، والطعام الذي لم يمس . لحظات الصفاء اللامعة ثم الكابوس والانهيار ، مودتك وحكاياتك وطلباتك الصغيرة ، ينبوع الشعر الذي ظل يتفجر من قلبك . سأكتب طويلا عنك ، عندما أتخلص من عبء موتك وأتحرر من حضوره الفاجع المستمر في ضميري ، عندما تتراجع صورتك الاخيرة المقلقة ، المشتتة للنفس ، لتحل مكانها أنت ، في عالم الذكريات الانيسة التي يعيش فيها الاهل والاحباء والاصدقاء ممن صفوا علاقتهم مع الزمن ودخلوا في عالم التخلي والصمت) .

اما الباحثون عن البطولات في أسرة المرضى وأتربة القبر، الحاضرون باستمرار في أروقة محاكم التفتيش ، الحافظون لشعارات الادانة والاتهام ، المثيرون ، المحرضون ، المهوشون ، فماذا كتبوا عن جلال كعوش وموته ومعنى ذلك الموت ؟ ماذا كتبوا عن جنازتيه الصامتتين ، وعن المليون جنازة التي حملت موته في القلوب ؟ ها هو البطل امامهم في لحظة استشهاده . والمتهم امامهم في لحظة جريمته ، فأين اقلامهم المهوشة التي لا تعرف كيف تنقض الا على تكسر الاجنحة ووداعة الموت ؟

لست اعرف الكثير عن جلال ، وليس مهما ان اعرف الكثير . يكفيني ان اعرف انه ، في فترة اكفهرت بعجاج الخطب الجهورية واختنقت بالمؤتمرات الشكلية والمواثيق والقرارات وعناوين الصحف وحناجر الاذاعات — حناجر الفيلان — كان جلال يقدم الشيء الوحيد الذي يملكه ، دماء قلبه ، ثمنا للكرامة المهدورة . انني ارفض ان ابحث ما يحيط بمحاولة جلال من اعتبارات سياسية . البطولة كالشعر ، تتجرد في لحظة ولادتها عن عاقاتها السياسية وتصبح تأكيدا جديدا لقدرة الانسان على الابداع والخلق ، لقدرته على تجديد الحياة . لقد

(1) اقبال زوجة الشاعر . وغيلان طفل الشاعر . وله بنتان : غيداء وآلاء .

مات جلال بعد معاناة ومجالدة وعذاب شديد ، والمعنى الراعب المنضوي في موته اعظم من السياسة وأفدح من اعتباراتها الانية المتقلبة . ان موته الفاجع المنتصر يكشف لنا فداحة تنافضنا — ففي اللحظة التي فرق الموت الرحيم المنقذ بينه وبين جلاديه ، التقى ، في التحام حميم ، طرفا النقيض في الحياة العربية المعاصرة ، واندمج ، في وجود واحد خال من الانسجام ، عالمان لا يلتقيان الا في فترات نادرة في التاريخ ، عندما تتعايش براءة العطاء المطلق مع شذوذ الاغتصاب الذي يعلن موت الكرامة والمجد .

« عندما يتصارع الوجودان » . هذا ما كان خليقا بأن يقوله نديم البيطار . امامي هنا رسالة صديق من الوطن ، تختنق بدموع لم تذرف، وتتماوج بألم التساؤل . انه يحدثني عن موت جلال . وها هو يقول في النهاية : « أترى كان علي ان اريح نفسي وانضوي في الواقع العاجز اللامبالي حولي ؟ فلا تعب ولا تفكير ولا عذاب ؟ اترى كان علي ان اصيح : ليذهب نديم البيطار الى كتبه وفلسفته ... بعيدا عني انا الواقع العربي الذي يقول : لا تحمل السلم بالعرض ؟ » .

***

هذا مستحيل بالطبع . الشاعر الحديث مثلا يعرف هذا . ولولا ان شعره محمل بالرموز التي تستعصي على جلادي العصر ، وبالشعر ، لتذوق جميع الشعراء الحياتيين لسعة السوط . هم ايضا كان باستطاعتهم ان يلعبوا لعبا سليما في هياكل الفن ، لعبا يؤمن لهم الاجراس ويعبد لهم المسالك الانية لحياة يومية اشبعت تفاهة وتجوفا ، كما فعل غيرهم من شعراء العصر .

الخطوة الثانية هي ان يصل الانسان الى قمة التخلي ، ويتلك الكبرياء الحادة كشعبة زجاج مكسور التي تميز المتمردين ، ان يخترق المناطق الممنوعة التي لا يعبرها الا من وصل به اليأس الى ايجابية الفعل الخلاق . وليرقب المتسكعون عذابه المنتصر .

لقد أمضينا صبانا نتحدث عن الحرية ونحاول ان نجتاز الخنادق الفاصلة بين العبودية والانسان لنتوصل الى توهج التعبير البريء . غير ان خوفا مبهما ورثناه من تراكم الاجيال المستعبدة عبر القرون ، جيلا مستعبدا بعد جيل — كتراكم طبقات الكلس في مغارة مظلمة — كان يشل أجنحتنا . ذلك لان الخذلان الفاجع الذي أصيبت به كل طفرة جراة وكل انطلاقة تمرد ، رسخ في قلوبنا خوفنا العتيق الموروث عندما برهن لنا على ان البسالة والاستشهاد لم يوصلانا بعد الى طريق المجد . وبقيت صرخة الاحتجاج التي اطلقناها معلقة في الهواء ، تمتد وتتجاوب وتنتشر مولدة ملايين الاصداء التي لا تموت بل تضاعف بنفسها في كل لحظة .

سؤال ولا جواب ، اقتحام ولا ظفر ، انطلاق ولا وصول ، عطاء ولا ثمر ، احتراق ولا نور . ما الذي خذل قافلة شهدائنا التي لا تنتهي؟ ما الذي سمر خطواتنا على الدرب ؟

نديم البيطار يجيب على هذا : انه تداخل الوجود التقليدي القديم في تلافيف حياتنا المعاصرة ، الوجود التقليدي القديم بقصوره المشيدة من حجر الخفان وأوهام المجد ، بوطنيته اللفظية المشبعة دغدغة وغرورا ، بتسلطه الخفي على روحنا ، وتسلله اللامرئي الى ارادتنا الخلاقة .

فمتى نحدد ساعة الفصل ، متى نرسم الخط الحاسم ؟

وبين كل بوادر الشذوذ التي تتميز بها هذه الفترة المحتدمة من حياتنا يظل انزواء الكتاب (1) العظيم الذي أوحى بهذه المقالة أفدح شواذنا وأعجبها . لقد مضت سنة ونصف السنة ، وأاسفاه ، دون ان اسمع في عالمنا « الثوري » صدى كافيا لافكار الكتاب العظيمة التي تعتق العقل وتقود الى درب التحرر . أترى وقع بيننا كما تقع شعلة من النار في بركة من الكلس البارد ؟ — آه — لمن كتب نديم البيطار ؟

وتمضي الايام وتدور ... وتدور . ما أغرب هذا الامر !!

سلمى الخضراء الجيوسي

(1) كتاب « الايديولوجية الانقلابية » الذي ذكرته في الصفحات الاولى .

أيّار والمسحاء الكذبة

« لان كثيرين سيأتون باسمي قائلين الي انا هو .. » مرقس
« الحق اقول لك انك في هذه الليلة قبل ان يصيح الديك
تنكرني ثلاث مرات .. » متى

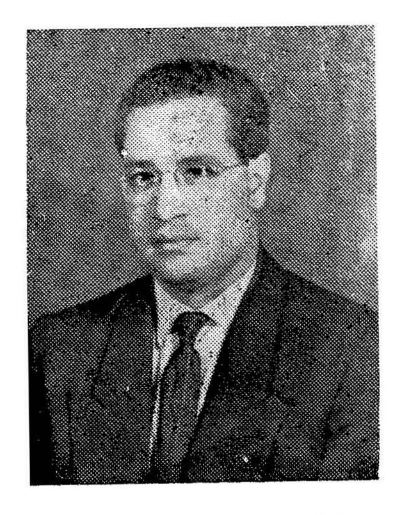
.. ليس وجها يستعار
وجه من دحرج عنه الصخر في الثالث ،
والكلمة لا تنحل ـ
كل في مدار ...
طينة ـ مهما اطلت القرع ـ هذي الاذن
والقلب حجار ..
دون جدوى تكرز الارض بجرح
ليس في جنبك ـ
حيث الدم يفدي ليس تسقى الخمر ،
بعد العرس لا يلقى النثار !!
ملء عينيك البغايا والمرابون
ولا تبصر غير القش في الاعين ،
لا تبسط كفيك لثار !!
اننا نعلم لم انكرت في الصبح ثلاثا ،
كيف انكرت ،
وماذا يختفي خلف الستار ...
لا تريد الموت كالاخر ..
اه : تحسب التبن يغطي العري
والشمس بمكيال توارى
او بغار !!
لم تمت من قبلك الكلمات ـ
تهذي لو تخال الحرف ينهار
اذا تصمت
والشمس تضار ..
دمعة تشرين في وجهك ،
ايار سباب ..
بين ذلين الحصار ...
محض عهر كلها الشارات
والصرخة عار ..

من خلال الجرح ينشق النهار ..
بين جبن الامس
(لو تعقل) والكلمات
يبقى وحده الموت انتصار ...
شفة الميت انقى ـ
هل يرد العالم اليوم
(اذا تربحه)
عنك الخسار ؟!
يعرف الاطفال ان الكأس
في الدرب تناديك
وان الشوك ينمو بانتظار ...
لا تحدق في وجوه العمي ،
في وجهي حدق :
ليس ما نحمل بالسيف ،
ولا النار التي تقبض في كفك نار
(لم يكن وجه الذي دحرج عنا الصخر
وجها يستعار) ..
اه لو تعلم كم يضحك ظل
ينقل الاصداء
في العتمة من دار لدار !!
غيرك المصلوب في المقبل ،
لن تختار بين الجبن
ـ لو خيرت ـ
والموت ، سوى هذا الفرار !!
اننا نعلم لم انكرت في الصبح ثلاثا ،
كيف انكرت ،
وماذا يختفي خلف الستار ..

قطر ـ دخان

حسن النجمي

تقييم لعدد «الشعر» الخاص



ابحاث العدد

***

في كل مرحلة من مراحل حياتنا الثقافية ، وعند كل جانب من جوانب هذه الحياة ، تحرص مجلة « الاداب » ان تقف لترصد هذه المرحلة ، أو تعمق هذا الجانب . وهي في الحقيقة لا تقوم فحسب بواجب التسجيل لظواهر حياتنا الثقافية ، بقدر ما تحرص على بلورة معالم وتوكيد دلالات ودفع اتجاه .

ان اعدادها الممتازة عن الشعر والقصة والمسرح ، خلال السنوات العشر الماضية ، هي معالم على طريق وحدة الثقافة العربية ، وهي دفعات قوية لتنميتها الى غير حد .

وعددها الاخير عن الشعر العربي الحديث هو في الحقيقة مظاهرة أدبية وفكرية تسجل انتصار حركة الشعر الحديث في مواجهة ما صادفه من عقبات في نشأته وتطوره ، كما تحدد خصائص هذا الشعر الجديد ، في اطار قومي وحضاري شامل .

وفي تقديري ان هذا العدد ليس خاصا بالشعر بقدر ما هو صورة للحركة الفكرية العربية عامة . ان ما يزخر به هذا العدد من مناهج نقدية ، ومواقف فكرية ، ورؤى فنية وأدبية يتجاوز « بالاداب » حدود الشعر الى حدود الوضع الفكري الراهن في ثقافتنا العربية . وهو يكاد يشير بهذا الى الوضع الراهن في حياتنا الاجتماعية كذلك .

ولو قمنا بمقارنة سريعة بين هذا العدد عن الشعر الحديث ، وعدد سابق للاداب أصدرته عام ١٩٥٥ عن الشعر الحديث كذلك ، لانتهينا الى نتائج بالغة الاهمية تكشف لنا منحنى التطور الفني والنقدي والفكري والاجتماعي في واقعنا العربي خلال هذه السنوات العشر .

على اني أريد ان ادخل مباشرة الى هذا العدد الاخير ، فما اكثر ما يمتلىء به من مقالات جادة عميقة . وأحب أولا أن أقسم هذه المقالات الى ثلاثة أقسام : القسم الاول هو التجارب الشعرية يعرضها بعض كبار شعرائنا ، والقسم الثاني هو مجموعة من المقالات التي تختص كل منها بشاعر من الشعراء ، اما القسم الثالث فهو مجموعة أخرى من المقالات تدرس ظاهرة الشعر الحديث في مجموعها . وبهذا التقسيم الثلاثي للمقالات انتقل بها من الخاص الى العام ، وأنتهي الى رؤية شاملة لواقع الحركة الشعرية والنقدية في حياتنا الثقافية المعاصرة .

القسم الاول : تجارب شعرية :

ان هذه التجارب التي يعرضها شعراؤنا هي وثائق بالغة الاهمية ، تساعد على اضاءة جوانب من ابداعهم الشعري . وقد كنت أحب ألا أناقش هذه التجارب ، فهي مادة قيمة لاي دراسة مقبلة لهؤلاء الشعراء ، ولكني في الحقيقة أعرض لبعض انطباعات عن هذه التجارب . وهي تكاد تشكل ثلاثة أنماط من التجارب ، تجارب تحرص على تعمق التجربة الخاصة في أبعادها النفسية والاجتماعية والفكرية العامة ، تبين بدايتها ، تطورها ، روافدها المختلفة ، ما يصادفها من عقبات ، ما يواجهها من أشواق ، ونكاد نتبين هذا في الكلمات الممتعة حقا ، التي ترتعش بالصدق والعمق التي كتبها كل من عبد الوهاب البياتي وأحمد عبد المعطي حجازي ومحمد الفيتوري . نحس في كلمات البياتي رحلة حياته الواقعية والشعرية والفكرية ونحس بخلاصتها في هذه الكلمة السريعة « الموت من اجل الحرية لا الموت بالمجان » . وكذلك نحس برحلة هذه الحياة بأبعادها المختلفة في كلمات أحمد عبد المعطي حجازي ، نحس بالرحلة من القرية الى المدينة ، من الضياع الى الثورية ، ثم نعيش معه تطلعه الى لقاء خصب بين تجربة الغريب وتجربة الثوري . ونحس بالرحلة نفسها في كلمات الفيتوري ، رحلته النفسية والاجتماعية والفكرية تزخر بالمأساة ، والمعاناة الواعية ، وهي تنمو وتتطلع الى الرؤية الانسانية الجديدة للواقع الاجتماعي المتغير .

اما تجربة صلاح عبد الصبور فقد يغلب عليها التحفظ ، وقد تكون حكاية لرحلته الشعرية من خارجها ، وقد تكون تقدم لنا صورة للشاعر الذي يريد ان يعرف ، والذي يحرص على صقل موهبته ، دون أن تفضي لنا خلاصة تجربته الشعرية .

أما تجربة أدونيس ، فلا أكاد أحس فيها بروح التجربة ، بقدر ما أحس بروح الاستعلاء الثقافي . كنت أتمنى أن أسمع دبيب نفس أدونيس ، قصة حياته الشعرية ، عقبات طريقه الباطن الزاخر بالتناقضات . قرأت فيه المثقف الذي يفلسف تجربته الشعرية . لهذا جاءت كلمته مقالا أو بحثا او تأملا في معنى الشعر ، اكثر منها فضا لروح التجربة الشعرية في حياة هذا الشاعر . ولهذا فما اكثر الاحكام في هذه الكلمة التي يدعوني الشاعر الى مناقشتها . وعندما أناقشه في كلماته أكاد أحس انني أناقش بعض المدارس الفلسفية كالبرجسونية او الوجودية ، أو بعض المذاهب النقدية في أوروبا ، وما أحب أن أدخل في تفاصيل هذا . ولكني أعبر عن انطباعات سريعة لبعض ما جاء في هذا البحث التأملي من أفكار .

يميز أدونيس بين اللغة العربية واللغات الاجنبية ، فيرى في اللغة العربية لغة انبثاق واشراق ، على حين يجد في اللغات الاجنبية لغة منطق . ولا أعرف على أي أساس يقيم هذه التفرقة الغريبة ، ان كل لغة هي لغة منطقية ، لها مقولاتها المنطقية العامة وان لم يتناقض هذا مع نسيجها القومي العام ، لا تستثنى من هذا لغتنا العربية ، أما الانبثاق والاشراق وما شابه ذلك من صفات ، فهي صفات يتصف بها هذا التعبير الادبي او ذاك . ألا نجد هذه الصفات الانبثاقية في

نوفاليس الالماني ، أو لوتريامو الفرنسي ، كما نجدها عند السهروردي العربي مثلا ؟ والحقيقة ان ادونيس يريد ان يجعل من موقفه من الحياة، صفة للحياة نفسها ، صفة للغة نفسها . فاذا كانت اللغة بغير منطق ، فالحياة نفسها بغير مقولات ، ومقاييسنا الحضارية نفسها انبثاقيـــة اشراقية ، تأبى التحليل ، وبهذا كله يفلسف ادونيس طريقه الشعري ، بأنه تجربة فذة لا هدف لها .

وقد لا يكون من حق أحد أن يناقش رؤيا شاعر ، انه يقبلهـــا أو يرفضها . ولكني احس ان أدونيس ينــاقش رؤياه ، بل أخشى ان تكون رؤياه مناقشة تفلسف ، توهمه التعمق والارتفاع في التجربـــة الانسانية ، وان تكن في الحقيقة تتعمق وترتفع به عنها وليس فيها . لقد أحسست في كلمات أدونيس فكر المثقف المتعالي ، الراغب فـــي صب موقفه الشعري في قوالب ومقولات مطلقة ، نهائية ، رغم انه يكرر دائما رفضه الدائب للقوالب والمقولات والنهايات . ان التنوع الـذي لا حد له الذي يحدثنا عنه في كلماته عن تجربته الشعرية ، يصبـــح مجرد لفظ يخفي دورانه حول نفسه ، حـــول محور ثابت جامـــد ، لا يتنوع ولا يتغير ولا يتحول . أخشى أن تصبح فصول أدونيس وتحولاته رحلة ذات اتجاه واحد يستبطن بها الدلالات المجردة ، لا رحلة انسانية، متنوعة الخبرات والتجارب غنية بروح الحياة والواقع .

ان أدونيس طاقة شعرية كبيرة ، أخشى ان تحتبسها رحلتـــه الميتافيزيقية المتعالية .

القسم الثاني : دراسات عن شعرائنا المحدثين :

وقد ألاحظ في البداية انه ليس بين هذه الدراسات دراسة عن شاعر واحد من الجمهورية العربية المتحدة . حقا لقـــد وردت تقييمات لبعض هؤلاء الشعراء في بعض المقالات العامـــة عن الشعر الحديث ، فضلا عن ان هؤلاء الشعراء ، هم جزء من ظاهرة عامة عالجتهـــا هذه الدراسات المختلفة . الا ان هذا العدد عن الشعر يفتقد دراســـة عن صلاح عبد الصبور ، ودراسة عن عبد المعطي حجازي ، لما لهذين الشاعرين من اثر في ارساء قواعد الشعر الحديث (*) .

على اني ألاحظ ثانيا ان هذه الدراسات عن الشعراء المحدثيـــن تختلف فيما بينها اختلافا عميقا من حيث منهج الدراسة . ولا شك ان هذا يعبر عن خصوبة فكرية ، وتنوع ثقافي ، ولكنه يكشف كذلك عـن مدى الخلاف الفكري بين المثقفين العرب . وهو لا يتيح الرؤية الموحدة للحركة الشعرية عامة . سأرى شاعرا كعبد الوهاب البياتي على ضوء معين ، وسأرى حاوي وأدونيس على ضوء اخر . وسأرى نزار قباني على ضوء ثالث . وهكذا لن يتاح لي أن انظر الى هؤلاء الشعراء جميعا من زاوية واحدة للرؤية ، أو ان تتنـــوع زوايا الرؤية بالنسبة لهـم جميعا . ولا يكون لكل واحد منهم زاوية رؤيا خاصة .

والحقيقة انني أكاد أتبين ثلاثة مناهج أساسية في هذه الدراسات عن الشعراء المحدثين . لعل أول هذه المناهج هو منهج الاستاذ احسان عباس في دراسته للصورة الاخرى عنـــد عبد الوهاب البياتـــي . والاستاذ احسان عباس من أنضج وأعمق وأخلص من يدرسون الشعـر ويستبطنون تجاربه ويستكشفون أسراره . وهو في هذه الدراسة يقدم لنا نموذجا رائعا للاخلاص والامانة في تعمق التجـــربة الشعرية وفض أسرارها . وهو في الحقيقـــة يتابع دراسته القديمة القيمة عـــن عبد الوهاب البياتي . ورغم انه يختار زاوية محددة للدراسة وهـــو ما يسميه ((بالصورة الاخرى)) في شعر البياتي ، الا انه في الحقيقة يغوص في أعماق التجربة الشعرية بأكملها ، ويتلمس معمارها الفني ، ويتابع حركتها الابداعية الداخلية في مهارة وذكاء . وهو في الحقيقـة يحرص على تجنب التفسير الخارجي للشعر ، او احالة الشعر الـــى ما حوله من وقائع وأحداث نفسية او اجتماعية ، ولكنـــه بهذا الاخلاص والامانة في معايشة النص الشعري ، وفي متابعته لعبد الوهاب البياتي في سيرته الشعرية متابعة عميقة متأنية ينتهي في حقيقة الامر الـــى وضع الشاعر وضعا صحيحا على خارطة الاحداث النفسية والاجتماعية والفكرية في حياته ومجتمعه وعصره .

وهكذا من الرحلة الى داخل التجربة الشعرية ، يستطيع هـــذا الناقد الكبير ان يقدم لنا صورة بالغة الصدق والعمق والموضوعيـــة عن هذه التجربة في قوانين بنائها الداخلي وفي دلالتهـا الخارجيـــة كـــذلك .

وفي مواجهة هذا النهج الداخلي ، نجد منهجا اخر يمكن ان نسميه بالمنهج الخارجي ويتمثل أساسا في الدراسة البالغة العمق والجديـــة التي يقدمها الاستاذ ناجي علوش عن بدر شاكر السياب . انــه عـلى خلاف الاستاذ احساس عباس يبدأ بدراسة الشعر والشاعر من الخارج فيبدأ من الشاعر لا من الشعر ، ويبدأ من الـــواقع لا من التعبير ، ويستقرىء باخلاص لا حد له كذلك مختلف العناصر المكونة لحيـــاة الشاعر وصنيعه الشعري ، ثم يأخذ في الغوص في التجربة الشعريـة نفسها للشاعر فيقسمها الى مراحل ، ويحدد خصائص كل مرحلة فضلا عن تحديده للخصائص العامة لشعر هذا الشاعر الكبير ، مفسرا هـذه الخصائص ، مدركا لما تتسم به من جوانب ايجابيـة وأخرى سلبيـة ، مقدما بهذا صورة بالغة النصاعة والدقة للسياب على أرض الواقـــع الشعري والاجتماعي والحضاري .

وهكذا بدأ الاستاذ احسان عباس من البناء الداخلي للتجربـــة الشعرية ليصل الى التقييم العام للتجربة الشعرية ، على حين بـــدأ الاستاذ ناجي علوش من الاطار الخارجي للتجربة الشعرية ، لينتهـي كذلك الى تحديد القسمات الداخلية لهذه التجربة .

وعلى اختلاف هذين المنهجين فانهما في الحقيقة يعدان نموذجين من أنضج النماذج وأرقاها وأخلصها في التناول النقدي . ولعلنا نجـد في دراسة الاستاذ عبد الجبار عباس للشاعر بلند حيدري منهجا شبيها بمنهج الاستاذ ناجي علوش . ودراسة الاستاذ عبد الجبار عباس دراسة قيمة جادة تتابع المراحل المختلفة للرحلة الشعرية ، لبلند حيـدري ، وتكشف خصائصها الفنية في دقة وعمق . ولعلي أختلف معه فـــي دراسته للمرحلة الاخيرة لبلند حيـــدري التي يغلب عليها الوجدان الاجتماعي ، دون ان تفقد الخصائص النفسيـــة والانفعالية الخاصة لشعره . لقد أحسست انه لم يتعمق هذه المرحلة الاخيرة ، تعمقـــا كافيا ، رغم ما تفيض به من عطاء بالغ العذوبة والانسانية .

ان هذه الدراسات الثلاث برغم استنادها الى منهجين مختلفين ، من أقيم وأنضج الدراسات النقدية في هذا العدد ، واكثرها شمـــولا واستشراقا وعمقا .

وهناك دراسة قيمة أخرى للدكتور شكري عياد عن نازك الملائكة . ولقد بدأت الدراسة باستشراف بارع لحركة الشعر الحديث ، ثـــم انعطفت الى نازك الملائكة . ولكن الدراسة في الحقيقة وقفت بين بين . فما تعمقت هذه الشاعرة تعمقا يكشف لنا عن خصائص بنائها الشعري ، وما عرضت لتجربة الشاعرة على ضوء واقعها النفسي او الاجتماعي او الفكري . لقد حددت الدراسة المعالم الرومانطيقية العامـــة لشعر نازك ، وطبيعتها الذاتية الصرفة التي أمدتها بقدرة فائقة على استبطان مآسي الاخرين . ولكن في الحقيقة كنت احس بالحاجة الـــى مزيد من التعرف على نازك الملائكة . كيف تبني قصيدتها ، ما العلاقة بين هـــذا البناء الفني للقصيدة ورؤيتها العامة للحياة . أين نازك الملائكة مـــن خريطة الشعر الحديث ؟ لماذا توقفت عن ان تواصل رحلتها الشعرية ؟ هل هو استنفاد لحدودها الذاتية الرومانطيقية ؟ لقد قدم لنا الدكتور

(*) نؤكد للاستاذ الناقد ان سبب هذا النقص راجع الى تخلف ناقدين من الجمهورية العربية بالـــذات ، هما الاستاذان الدكتـــور عبد القادر القط (الذي قبل كتـــابة دراسة عن الشاعر حجازي) ورجاء النقاش (الذي قبل كتابة دراسة عن عبد الصبور) وقد تخلفا (لاسباب لا نعرفها) في وقت لم يعد معه متسع لتكليف ناقدين اخرين بهذه المهمة . ((الاداب)) .

شكري عياد مسحا خارجيا للتجربة الشعـــرية عند نازك الملائكة وهو مسح قيم وجيد ، ولكنه يستبقي في نفوسنا كثيرا من الاسئلة الحائرة ، وفي عيوننا كثيرا من الجوانب الغامضة . والواقع اننا عندما ننتقل الى الدراسة الاخرى التي قام بها الأستاذ سامي مهدي عن « نـــازك الملائكة وعروض الشعر الحر » نحس بالفعل أن نازك قضية تحتاج الى مزيد من الدراسة . لقد بين لنا الاستاذ سامي مهدي هذا الاتجـــاه التقعيدي الجامد الـــذي تريده نـــازك الملائكة للبناء العروضي للشعر الجديد . وهو اتجاه لا يتفق مع طبيعة هذا الشعر الجديـد . ما سر هذا الاتجاه الشكلي عند نازك الملائكة ، وهل هناك علاقة بين هـــذا الجمود الشكلي ، وبين توقفها عن المشاركة في حركة الشعر الجديد ؟ هذه دراسة ما نزال ننتظرها .

ننتقل بعد ذلك الى دراسات أخرى يغلب عليها المنهج التعبيـــري في النقد . انها ليست دراسات لكشف الاسرار الداخلية لبناء التجربة الشعرية ، وليست دراسات لوضع تجربة هذا الشاعر او ذاك في اطار الرحلة الاجتماعية أو الانسانية العامـــة ، وانما هي بحث انطباعي ، يسرد التجربة الشعرية سردا نثريا ، ويعلق على دلالتها تعليقا انفعاليا . وأول هذه الدراسات وأبرزها دراسة الاستاذ خليل احمد خليل عـــن ادونيس . والمقال زاخر بالاحكام العامة التي هي في الحقيقة انفعـال الناقد بشعر ادونيس وبعالم ادونيس . وقد أحسست في المقال انني أقرأ أدونيس مرة اخرى بلغة النثر والتحليل ، وان كان نثرا وتحليـــلا يشوبهما الانفعال ، ورغم ما في المقال من اخلاص وجهد وثقافة ، الا انه لا يضيف جديدا ، سواء من حيث بناء القصيدة عند ادونيس او دلالة شعره في اطار حركة الشعر الجديد .

وكذلك مقالة خليل كلفت عن خليل حاوي . انها رحلة طيبة عبر دواوين ثلاثة ، تعرض للدلالات العامة لهذه الدواوين عرضا انفعـــاليا عاما ، دون تقييم فني أو فكري أو اجتماعي للتجارب الشعرية في هذه الدواوين وتحديد لوضعها في اطار الحركة الشعرية العامة .

وهناك كذلك مقالة الاستاذ محيي الدين اسماعيل عن نزار قباني . انها من نفس النمط التعبيري ، وان كانت أحكامها العامة اكثر مغـالاة وتجريدا .

والمقالة تقدم صورة بالغة الحرارة والرهافة لنزار قباني ، وتدافع عن رؤياه الايجابية الهادئة الى الحياة ، التي لا تتسم بالتعقل او التمرد. فهو شاعر الشؤون الصغيرة الذي يقـــول للحياة نعم . هـــذه هي حدوده . والمقالة كما نرى لا تدرس وانما تقيـــم تقييما تعبيريا عاما . لا تدرس خصائص البناء الشعري لنزار قباني ، ولا تحدد موضعه مـــن خريطة الشعر الحديث ، من مجتمعه وعصره .

بهذا تنتهي الدراسات الخاصة بالشعراء . وهي كما رأينا تتميز بثلاثة مناهج نقدية : منهج داخلي ، ومنهج خارجي ، ومنهج تعبيري . على أن هذه الدراسات تفتقـــد دراسة خاصة بشعراء مثل صـــلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي كما أشرنا من قبل ، ولكن هـــذه الدراسات في الحقيقة تدرس في مجملها ظاهرة الشعر عند كل شاعر على حدة ، ولا تعرض له في اطار التجربة الشعرية العامة في الوطـن العربي كله ، أو في اطار التجربة الشعرية في كل بلد من بلادنـــا العربية . ولعلنا بهذا نفتقد الاحساس بطبيعة التجربة الشعريـــة الجديدة في مختلف البلاد العربية ، في هذه الدراسات التي عرضنـــا لها لبعض الشعراء .

وبهذا ننتقل الى القسم الثالث من هذه الدراسات الذي يـدرس ظاهرة الشعر في مجموعها .

القسم الثالث : نظرة شاملة الى الشعر الحديث :

من الطبيعي أن يبدأ هذا القسم بمقال عن الشعر الجديـد والنقد للدكتور محمد النويهي . على ان مقال الدكتور النويهي لا يكاد يقتصر على الجانب التاريخي . فيعرض للموقف النقدي القديم للاستاذ عباس محمود العقاد ، ويبين كيف انه كان تمهيدا ثوريا لحركة الشعر الجديد ، رغم تناقض العقاد مع هذا الشعر الجديد عندما تفجـرت منابيعه اخيرا . ثم يعرض كذلك لدعوى التجديد التي نادى بهـــا الدكتور طه حسين ، وعلمها في دراساته المنهجية المختلفة والتي كانت مصدرا لا شك لحركات التجديد الشعرية . ثم يعرض اخيرا للمـوقف النقدي للدكتور محمد مندور مبينا انه كان متخلفا في بدايته لمقتضيات التجديد ، وان استطاع أن يساير الجديد في السنوات الاخيرة مـــن حيـاته . والدكتور النويهي يحرص على تسميته للشعر الجديـــد بالشعر المنطلق ، وهي في الحقيقة تسمية لم يقتعنا بها رغم كتاباتـــه الجادة المتنوعة في هذا الشأن . وليس هناك مجال لمناقشة هذه القضية الفرعية ، وحسبي أن أقصر كلمتي على الملاحظات الاساسية عـلى مقاله القيم . ولست أختلف معه في التمهيد الذي مهد به العقاد والدكتـور طه حسين للشعر الجديد ، وأن كنت أختلف معه في أمرين فيما يتعلق بالعقاد . انه يقول ان العقاد كان يدرك حقيقة الوحدة العضوية للشعر ولكنه لم يستطع ان يحققها في شعره بسبب الوزن الواحد والقافيـــة الواحدة . ثم يستغرب وقفة العقاد المعادية لحركـــة الشعر الجديد ، ويفسرها الدكتور النويهي تفسيرا يكاد يكون بيولوجيا ، يفسرها بالسن والشيخوخة . والذي لا شك فيه ان الوزن الواحد والقافية الواحـدة قد تحد من الوحدة العضوية للبناء الشعري ، ولكن ، ما اكثر القصائد الشعرية التي تتميز بالوحدة العضوية رغم بنائها على أساس الـوزن الواحد والقافية الواحدة . ليس ثمة استحـــالة اذن ـ كما يقـول الدكتور النويهي ـ ان تقوم الوحدة العضوية برغم الوزن والقافيـة . ليس هناك من مجال هنا لاقدم أمثلة ما اكثرها في شعر ابن الرومـي ، بل في شعر كثير من شعراء المدرسة الرومانطيقية نفسها التي ينتمـي اليها شعر العقاد . وما زلت أؤكد ان العقاد كاد أن يفهم من البنيـــة العضوية ، وحدة الموضوع ، لا الوحدة الحية الداخلية في بنـــاء القصيدة ، فاذا كنت مخطئا في هذا الزعم ، فلا أقل من القـــول ان العقاد لم يستطع ان يبني قصائده على أساس هذه الوحدة العضوية ، لا نقصا في قدرة البناء التقليدي على ذلك ، بل نقصا في قدرة العقـاد نفسه ، بـل طبيعة في شعره الذي كان يغلب عليه التعقل وما يفرضه هذا التعقل من تقطع في البناء الشعري ، وفي التجربة الشعرية ذاتها.

أما رفض العقاد للشعر الجديد ، فلا يكفي أبدا أن نفسره بالسن ، وانما نفسره بموقف العقاد العام في النصف الثاني من حياته من قضايا

ـ التتمة على الصفحة ٧٦ ـ

القصائد

بقلم الدكتور احمد كمال زكي



***

ملحوظة ابدأ بها عرضي لشعر العدد الممتاز من الاداب ، وهي ان هذا العدد – على الرغم من انه قصر على الشعر – خلا تماما من كل ما يتصل بطبيعته واسلوب تذوقه ومبلغ وعينا بجانبي المتعة فيه والفائدة، على اساس انه كشف للانسان . وجاء كله مع تقديري لمن اسهم فيه بالبحث والمناقشة أشبه بنظرات تاريخية واجتماعية ونفسية ، ويشكل بعضها خليطا عجيبا من دعاوى ينقصها النضج واقتراحات شملت كل شيء الا ان تبين كيف نقبل على الشعر بنفوس تدرك ان البداية دائما في هذا الفن هي اللغة الموحية التي تستخدم استخداما يختلف عن استخدام النثر لها .

لا ادري ، فما قدمته « الاداب » يدخل تحت ما نسميه ما حول الشعر وليس الشعر،واذا كان ما حول الشعر يعجز عن اكتشاف منابعه وتوصيل تجاربه فما احرانا بالعدول عنه أو التخفف منه الى الاكتفاء بقراءته حتى يقضي الله امرا كان مفعولا .

***

تلك الملحوظة – ويؤخذ بها فيما ارى الدكتور سهيل ادريس نفسه – تسلمنا الى ملحوظة اخرى لا يؤخذ بها الا الشعراء برغم ان من بينهم بلند حيدري وعبد المعطي حجازي وعلي احمد سعيد والفيتوري والبياتي ومعين بسيسو وفدوى طوقان وحسن النجمي .

وقد سألت نفسي هل ما قدمه هؤلاء لينشر في عدد قصر على الشعر الحديث هو خير ما كتبوا او يصلح لان يكون دفاعا عن الشعر في اطاره الجديد ؟

الاجابة لا ، واستطيع بكل بساطة ان اعلل باسهاب ، لكن الوقوف عند ثمان وعشرين قصيدة يحتاج الى عدد كامل من الاداب . لهذا اكتفي بالاحالة الى ما سبق ان ذكرت – في هذا الباب – عن الغموض والمحالات الانفعالية والنثرية والتفكك ومخاطبة العقل باسباب العلم كالكيمياء والعناصر والطبيعة والتحول اكثر من مخاطبة الوجدان باسباب الفن كالحس والعاطفة والجمال ، مع التظرف باستخدام « المثنى » والعدد « الف » بلا مبرر معقول .

هذه الملحوظة قد يبرأ منها بعض الشعراء او قد يبرأ من بعضها – بالصورة التي بسطت – الشعراء كلهم ، الا انني اعلم انها سوف تثيرهم علي ، ولن تمنعهم صداقة اغلبهم لي من شتمي ما قرأوا هذا الكلام او ما تذكروني في مجالسهم بعد ذلك ، لكن امري لله !

***

ومع ذلك فاحب أن اقف عند بعض القصائد وقوف المعجب او المناقش او المتسائل ، راجيا الا يفهم من ذلك اني لا اهتم ببعضها الاخر. وابدأ بقصيدة علي احمد سعيد « مرآة الطريق وتاريخ الفصون » ومن حسن الحظ او سوئه اني قرأتها بعد قصيدة احمد عبد المعطي حجازي « مرثية لاعب سيرك » فوجدت بينهما من التفاوت ما يؤكد اننا لا نزال نحاول « شيئا » في الشعر المرسل كله .

حقا لا يبدو ان هنالك ما سيدفع عبد المعطي حجازي الى ان يخرج عن حد البساطة والوصف الخارجي عن طريق رصد الجزئيات – ويشترك معه في هذه الظاهرة فواز عيد وعبد الوهاب البياتي – والموسيقية الصافية الى ميتافيزيقيات علي احمد سعيد ورمزياته وتعقيداته اللغوية والايقاعية ، غير ان ما بينهما يدل على صعوبة الالتقاء حول « شيء » معين له ابعاده الشكلية واغواره الخفية ، ولا ندري بعد ذلك ماذا تريد القصيدة المرسلة : السطوح البراقة والاشارات الموحية والايقاع الهين ام الاعماق المدلهمة والرموز المغلقة والنغم الجنائزي الذي يرثي ضياع الانسان الحي وسط الاحياء ؟

مجرد مصادفة ان اقرأ القصيدتين متعاقبتين ، الا انني استطعت عن طريقها ان اضع علي احمد سعيد في نهاية مرحلة يجب ان يخرج منها – ما دام في قدرته ان يرحل وراء الصيد كما كان يرحل ادونيس – والا صرع في الظلام او فوق الصخور او على تخوم الغربة والغرابة.

ان علي احمد سعيد معلم من معالم الشعر الحديث من غير شك ، لكنني اعجب لماذا لا يستغل طاقاته العريضة العميقة في الخروج الى العالم الذي نعيشه نحن ونريد ان نرى فيه حقيقة الانسان ؟

لماذا يهرب ، والام سيظل يهرب ؟

لماذا ينفصم وينقطع ؟

الانه يريد الكشف عن « الغرابة » وقد صرح في قصيدته بانه رأى العذاب على ضفتها ، وفيم يجدي هذا النوع من الكشف ونحن في عالم يريد بناء الواقع والحقيقة وينهض بالتجربة التي اذا عمقت فهي لا يمكن ان تضل في الاعماق ؟

لم تعجبني القصيدة بحق لهذا – برغم وجود مقاطع حلوة فيها – ويبدو لي ان الشاعر سيظل بعيدا عن وجدان واحد مثلي حتى يخاطبني بما افهم وحتى يدرك ان الشعر نغم ومشاعر وتجربة انسانية واضحة وتصميم يفسده ان يكون في عروقه مثل قوله : تخوم الغرابة في اول النبات ، التاريخ جبس ، العناصر تبكي ، بكورية الاعالي ، كيمياء

– التتمة على الصفحة ٧٩ –

ثمانية مقاطع

***

لمغني الاسطوانات الرديئه
قد تركت الياسمينات وخلفت التشنج
انني ابحث في الزهرة عن دنيا خبيئه
ربما ضن بها الجذر فما لامست الشمس الوضيئه

***

في قرار البحر أسريت. وعن امواجه الغضبى اشحت
ألقط الاصداف زرقاء على ريش الطحالب
وكما يغمرها ، يغمرني في اللج صمت
انــه القاع ...
فهل للؤلؤ المبتل صوت ؟

***

أمس ، في حان على الشاطيء مهجور ، ثملنا
وتحدثنا ، وغنينا طويلا
غير أنا حينما فارقنا الحان بكينا
كان رمل الشاطيء المهجور صلبانا علينا

***

مرة كل ثلاثاء أزور المزرعه
أتملى سورها الابيض ، والاعشــاب فــوق السور ، والغصن الندى
والى سبع حمامات ستأتي مسرعه
أسلم الساعات ، والسور ، وانسى المزرعه

***

تخرج من مقهاك ، والريح الشتائيه
والشجر العريان
أرصفة الشارع ، كالشارع ، مطويه
اين هو الانسان ؟

***

أمر بالنهر ، وفي مائه
تذوب ، أو تنفصل ، القطره
المنتهى من بعض أسمائه
والمبدأ الثالجي ، والثوره

***

طوال ليل البعد ظل الشجر
يسقط اوراقه
حتى اذا جاء صباح السفر
جمعتها باقه

***

ايتها الارض التي أعبد
أيتها الارض
بيني وبين الله ما يوجد
والطول والعرض

سيدي بلعباس (الجزائر)

سعدي يوسف

أيها الرومانسيون : كفاكم اجترارا !

بقلم الدكتور محمد النويهي

ربما يظن بعض القراء من هذا العنوان انني اعارض الرومانسية وارجو زوالها . فلأسارع بأن أؤكد انني اقدر الرومانسية الصحيحة حق قدرها ، واطرب لجمالها الخاص الذي لا تعطيناه صيغة فنية اخرى واستجيب للاعمال الجيدة التي انتجتها في الادب وسائر الفنون في مختلف العصور . فالذي احمل عليه في العنوان هو « الاجترار » وليس « الرومانسية » .

في الحديث عن الرومانسية ينبغي ان نفرق بين « النزعة الرومانسية » وبين « المذهب الرومانسي » . اما النزعة الرومانسية فقديمة في تاريخ الاداب والفنون ، لانها تكون من النفس البشرية جزءا اصيلا تصير النفس اكبر فقرا اذا حرمته حرمانا تاما . وهي تتجلى منذ القدم في شتى الاغاني والاشعار والقصص والحكايات والمقطوعات الموسيقية والتماثيل والرسوم . ثم هي نزعة تغلب على كل فرد انساني في مرحلة ما من مراحل تطوره ، فلا بد لها في كل عصر من ادب وفن يصورانها . وهذا التصوير يتخذ اسلوبا ينسجم مع احوال العصر المادية والثقافية ويختلف بين عصر وعصر . واما « المذهب الرومانسي » فحركة تاريخية معينة شهدتها اوروبا في اواخر القرن الثامن عشر واوائل القرن التاسع عشر ، نشأت استجابة طبيعية صادقة لعوامل وظروف محددة استدعت ثورة اوروبا على النيوكلاسيكية التي سيطرت عليها بعد عصر النهضة ، واستكملت تلك الحركة طريقة فنية خاصة وقاموسا شعريا خاصا ، وانتجت عددا من الشوامخ في الشعر والقصص والدراسة والفنون بلغ فيها الخلق الفني الانساني ذرى متميزة . ثم بدأت الظروف والقوى التي انتجتها تتغير بالتطور المستمر للمجتمع الغربي ، فتطرق اليها الضعف ودخلها التصنع ، حتى بلغت في ختام القرن التاسع عشر حضيض التهافت والميوعة ، والسقم والكذب ، فاحتاجت الى ثورة قوية ادالت من دولتها وافسحت الطريق لما تلاها من مدارس فنية .

لكن هزيمة هذه الحركة لم يكن معناها هزيمة النزعة الرومانسية نفسها ، او أن النفس الانسانية لم تعد في حاجة اليها ، وانما كان معناها ان ذلك المذهب الحرفي المعين في اختيار الالفاظ وضم التراكيب وتأليف الصور واستخدام الرموز كان قد استغل اقصى استغلال مستطاع واعتصرت منه كل امكانياته فلم يعد الاستمرار فيه سوى تكلف وزيف وابتعاد عن الظروف المتطورة للمجتمع الانساني . فمنذ العقد الثالث من القرن العشرين صار واجبا على كل شاعر او فنان غربي يمر في بعض فتراته بلحظة رومانسية صادقة أن يتلمس لها تعبيرا جديدا يلائم التطور الجديد الحضاري والثقافي . ويكفي ان تعرف أن ت.س. اليوت نفسه — وهو اعدى اعداء المذهب الرومانسي في الشعر الانجليزي ، واقوى من اثروا في دحره والقضاء عليه — له عدد من المقطوعات الرومانسية الرائعة في مختلف قصائده ، ولكنه لم يلجأ فيها الى القاموس الرومانسي المعهود او « التكنيك » الرومانسي الموروث ، بل اداها بأسلوب لغوي وتنغيم موسيقي وتصوير خيالي تنسجم كلها مع طريقته الجديدة في انشاء الشعر ، وهكذا اشتق اداء تام الجدة لتلك النزعة الانسانية الخالدة المتجددة .

اما نحن العرب المحدثين فقد بدأت النزعة الرومانسية تغلب علينا منذ العشرينات من هذا القرن ، واخذت تقوى حتى لم تعد مجرد ظاهرة فردية وصارت حركة قومية كونت في الشعر مذهبا رومانسيا قويا في الثلاثينات . لم تكن هذه الحركة مجرد انتقال لعدوى الرومانسية الغربية ، وان يكن صحيحا ان اقبال عدد من شعرائنا ونقادنا المجددين على دراسة الادب الرومانسي الغربي وترجمته قد عزز هذه النزعة واعطاها اصولا تبني عليها وزادا تتغذى منه . ولكن كان انتصار المذهب الرومانسي عندنا نتيجة طبيعية للتطور الذي اخذ يدخل على احوالنا السياسية والمادية والفكرية ، فوجد في تلك الحركة الرومانسية ثورته المنشودة على الاحوال التي عكستها المدرسة السابقة لها ، وهي المدرسة التقليدية التي تزعمها شوقي وحافظ ، والتي كانت تمثل عندنا نفس الدور الذي مثلته المدرسة النيوكلاسيكية في اوروبا . ومن الاستجابة الطبيعية لذلك التطور (1) ، لا من مجرد تقليد الرومانسيين الغربيين ، جاء النجاح الذي احرزه المذهب الرومانسي والتحقيق الذي وفق اليه في شعرنا الحديث .

بدأ هذا النجاح يتجلى في بعض القصائد التي نظمها شكري والمازني والعقاد وتلامذتهم وانصارهم في مدرسة الديوان ، ثم بلغ قمته في شعراء مدرسة ابولو وشعراء المهجر الامريكي في الثلاثينات واوائل الاربعينات ثم طرأ عليه ما لا بد ان يطرأ على كل مذهب فني حين يستوفي رسالته ويعتصر امكانياته وتتغير الظروف التي ولدته وبررته . فأدركه الانحلال في اواخر الاربعينات واعقبه ما نعرف من المدرسة الواقعية ومدرسة الشعر المنطلق .

هنا مرة اخرى لم يكن معنى هذا ان ادبنا العربي قد نال كفايته من النزعة الرومانسية فليس لاديب أن يعبر عنها بعد ، وانما معناه ان كل نزعة من هذا القبيل يحس بها احد ادبائنا في فترة من فتراته النفسية لا بد ان يجد لها تعبيرا جديدا يلائم التطور الذي صارت اليه حياتنا وصارت اليه لغتنا الشعرية ، والا يكتفي باجترار الالفاظ والتراكيب والصور والرموز التي تم استنزافها في الثلاثينات والاربعينات . وانك لتجد في شعراء الشعر المنطلق انفسهم مقطوعات شتى تكسوها الصبغة الرومانسية الصادقة بين حين وحين . ولست اعني الا ان ما بدأ به هؤلاء الشعراء من رومانسية مذهبية تجلت في الشعر المبكر لنازك الملائكة وبدر السياب ومن تلاهما ، ولكن اعني ان اخر دواوينهم ظهورا لا تخلو من قطع رومانسية متفرقة هنا وهناك ، الا ان اداءهم لها مختلف جد الاختلاف عن اداء شعراء الثلاثينات والاربعينات .

تحضرني هذه الخواطر اذ اقرأ ديوان « قاب قوسين » ، وهو الديوان الاخير لمحمود حسن اسماعيل . ومحمود حسن اسماعيل شاعر وطيد المنزلة في تاريخ شعرنا الحديث ، ولم يأت تكريم الدولة له منذ اشهر الا اعترافا متأخرا بتلك المنزلة التي احتلها منذ بدأ ينشر شعره في سنة ١٩٣٥ ، فليس فيما سنقوله الان غض من منزلته تلك ، ولكن من حقه علينا ومن حق شعرنا الحديث ايضا ان نناقش ديوانه الاخير مناقشة نتبين فيها هل لصدوره في هذا الاوان لزوم او فائدة .

فلاقل اولا انني كنت وما زلت من المعجبين بشعره الرومانسي الصادق الذي كان ينظمه في ريعان شبابه ، فقد استطاع في شعره ذاك ان يبتكر اسلوبه الخاص والا يكون مجرد تكرار لغيره من الرومانسيين ،

---

(1) عرضنا لهذه الظروف والاحوال في كتاب « الاتجاهات الشعرية في السودان » سنة ١٩٥٧ .

واقرب وصف لهذا الاسلوب ان نقول انه وسط بين المدرسة التقليدية، مدرسة شوقي وحافظ ، وبين المدارس الاخرى التي قامت تثور عليها . اعني بكونه وسطا انه يأخذ من المدرسة الاولى جزالة العبارة ونصاعة الاسلوب العربي ، أخذا استمده من تعليمه الكلاسيكي المتين ، ويأخذمن المدارس الاخرى كثيراً من الرقة العاطفية دون ان يسقط غالبا في الضعف والتهافت الذي تردى فيه كثيرون من شعرائها صغارهم وكبارهم. وانا لم اجد في « قاب قوسين » الا مأخذا لغويا واحدا ، هو قوله في صفحة ١٧ « اتبعيني فمعي الفجر الذي احيا رفاتك » بكسر التاء واهما انها تاء جمع المؤنث السالم . ولم اجد مأخذا عروضيا الااستعماله خمس تفاعيل في قوله في صفحة ١٩ « وتغنى للتوابيت مذلات ورقا وضلاله » . والقصيدة من ١١١ بيتا كلها ما عدا هذا البيت ابيات رباعية التفاعيل ، ولا مبرر لخروجه في ذلك البيت الواحد على الوزن المطرد، وليس هو ممن ينظمون على الشكل المنطلق فيخالفون بين عدد التفاعيل من بيت الى بيت .

محمود حسن اسماعيل يحتفظ اذن في ديوانه الجديد بما عهدناه منه من جزالة ونصاعة ، ولا يزال يجمع بين الصفتين اللتين مكنتاه من اسلوبه الخاص ، العاطفة الرقيقة التي لا تسف غالبا الى الميوعة المريضة والتنغيم الجزل الذي لا يبالغ في الضخامة الى حد يمزق طبلة الاذن . لكن ... هل يكفينا هذا من ديوان من شعرنا الحديث يصدر في هذه الفترة من تاريخنا ؟ وهل يضيف هذا الديوان شيئا مهما الى ما امتلأ به شعرنا الحديث من قبل صدوره ، وما اكتتب به الشاعر نفسه في دواوينه السابقة ؟ هل يضيف هذا الديوان تجارب جديدة قيمة الى تجاربنا الفنية ؟ هل يكشف لنا عن نواح جديدة في تجارب حياتنا او ينظر اليها من زوايا جديدة او يسقط عليها ضوءا جديدا يعطيها تفسيرا جديدا ؟ فلنلخص هذه الاسئلة في سؤال واحد : هل يمضي ديوان «قاب قوسين» بشعرنا العربي المعاصر خطوة جديدة ، سواء في ناحية المضمون الفكري والعاطفي او في ناحية الاداء الاسلوبي والتجريب الشكلي ؟ هذه هي الاسئلة التي دارت بفكري مرارا وانا اقرأ هذا الديوان ساعات طويلات في ايام متعددات ، والتي اوليتها كل ما استطيع من نظر وتذكر ومقارنة .

لا شك ان الشاعر يبدي مقدرة اكبر على سبك الالفاظ وتجنب الحشو فيقل في هذا الديوان ما نجده في اول دواوينه ، « اغاني الكوخ » ، من الازدواج المسرف للاسماء والصفات والعبارات ، من مثل قوله في قصيدة واحدة من ذلك الديوان : « حرقة وعذاب » (مكررة مرتين) ! لوعتي وعذابي . الزهر والاعجاب . المحل والاجداب . السحر والارهاب . هوى وتصابي . دل وتلعاب . السخر والاوصاب . الحائر المرتاب . المرع الجذاب . المترقرق المنساب . الخ ... » ومن مثل ما قال في تلك القصيدة : «« قدس الخيال ورقة الاطراب . فتنة منظر وجلالايمان وقدس جناب . الطير في لألائها والسحر في اضوائها والنور في صهبائها والنار في اعصابي . » » ثم التفت الى ان هذا الفن البديعي الذي يسمونه الترصيع قد جره الى ان يزيد البيت تفعيلتين كاملتين على تفاعيله الست الواجبة، فعاد فصححه في التصويب المطبوع في الصفحة الاخيرة بحذف قوله « والسحر في اضوائها » . وواضح انه ليس مجرد تصويب لخطأ مطبعي .

لكن هذا الاتقان هو مجرد زيادة في المهارة الحرفية تحدث لكل ممارس من طول الممارسة . اما من ناحية المضمون الفكري والعاطفي ، فيخيل الى ان الافكار قريبة الغور ، والعواطف مألوفة منتظرة ، والتجارب الحيوية معروفة مطروقة ، والمواقف قد اتخذت من قبل من شعراء كثيرين ومن الشاعر نفسه ، خصوصا موقفه من الزيف والنفاق وسطوة الاقوياء على الضعفاء ، فليس فيها جديد يصدمنا ويهزنا ويرغمنا على اعادة النظر في تجاربنا الانسانية واعادة الفهم لها . وقد بذلت جهدي المخلص في ان اعثر في الديوان كله على شيء مضموني جديد فلم اوفق . واما من ناحية الاداء اللفظي والتشكيل الموسيقي ، فيخيل الى ان التعبير ، وان يكن اقل حشوا كما ذكرت ، لا يزال تقريرا مباشرا ، مسطحا لا توغل فيه ، وهذا أمر كنا نقبله ونسامحه من الشاعر في حداثة شعرنا الجديد ، لكننا لا نستطيع الآن ان نكتفي به . والتشكيلات الوزنية وانماط التقفية قد تكون اكثر تنوعا مما في شعره السابق ، لكنها لا تخرج خروجا اساسيا عما ابتكرته مدارس الديوان وابولو وشعر المهجر ، ومن حف بهذه المدارس واستفاد منها من الشعراء والنظامين في العشرينات والثلاثينات والاربعينات ، فهي تقصر تقصيرا شديدا عما ابتكر بعد ذلك من اشكال ، دعك من ان تزيدعليها.

لكني لا احكم على الشاعر الان بعدم اتباعه لمدرسة الشعر الجديد او الحر او التفعيلي او المنطلق كما سماه مختلف شعرائه وانصاره ، وانما احكم عليه بمدى اضافته الى اكتتاب المدرسة التي ينتمي اليها ، وهي المدرسة التي تتعمد التوسط بين القديم والجديد . وحكمي هذا قائم على اعتقادين لا اظن اني وضعتهما وضعا نظريا مسبقا ، بل استقريتهما من تجربتي كقارئ . اولهما ان كل شاعر في مدرسة كائنة ما كانت يجب ان يضيف الى شعر هذه المدرسة شيئا ينميها تنمية اساسية . وهذا حكم قد وفى به محمود حسن اسماعيل في شعر شبابه ، لكنه عجز عن ان يحققه في ديوانه الاخير . وثانيهما ان كل شاعر ينبغي ان يقدم الينا في كل ديوان جديد من دواوينه التي تتخللها فترات من السنين شيئا جديدا والا كان يردد نفس الانغام التي اسمعناها من قبل ، ويعيش على بضاعته القديمة ، ويقع في خطر عظيم هو ان يقلد نفسه ، اي يستسهل المضي على نفس المواقف والزوايا ونفس التراكيب والانغام التي استغلها من قبل . حقا ان كل شاعر له سماته العامة التي لا نخطئها ، ولكن ينبغي ان يعطينا شيئا من النمو ما استمر ممارسا لنظم الشعر ، والنمو المطلوب ليس مجرد اجادة الصنعة التي يكتسبها بطول الممارسة ، بل ينبغي ان يكون نموا او تغييرا في نوع الحساسية ، او التفاتا الى نواح جديدة من التجربة ، او تطورا في النظرة الى الكون والحياة الانسانية . وليس هذا النمو او التغيير شيئا نفرضه على الشاعر فرضا متعسفا لا مبرر له سوى حبنا نحن للتغيير وتطلبنا للجديد ، بل هو ناجم عن اعتقادنا اليقيني ان كل نفس حية تظل في نمو وتطور وتغيير ما دامت حية الى ان يدركها الجمود المنذر بالشيخوخة والموت ، وحين يدرك هذا الجمود نفس الشاعر فخير له ولنا ان يصمت . اما الشاعر الذي يحقق هذا النمو والتغيير فكثيرا ما يدهش قراءه بديوانه الجديد ، حتى ليحتاجون الى زمن يهضمون فيه هذا التغيير ويألفونه فيفهمونه ويقبلونه ، ومنهم من لا يصير الى قبوله ، وفي استطاعة كل منا ان يتذكر شعراء صدموا قراءهم صدمات متوالية في شعرنا العربي او في الشعر الغربي .

معنى هذا ان شعر « قاب قوسين » هو بكلمة واحدة : مقلد . لست اعني بهذه الكلمة انه مقلد بالطريقة التي كان بها شوقي وحافظ وسائر شعراء مدرستهما مقلدين ، فهو وان اخذ من هذا الشعر واستفاد منه استفادة اراها مشروعة ، يتجاوزه بلا شك ، فيما عدا بضع قصائد سأشير اليها فيما بعد . والاحظ في هذا المجال ان وطأة شوقي عليه في الديوان الاخير اقل مما كانت في ديوانه الاول . وانما اعني انه يسير في نفس المناهج التي طرقتها المدارس التي تلت مدرسة شوقي وحافظ في شعرنا الحديث ، فيقلدها في مضامينها واشكالها ، وانه يقلد نفسه في شعره السابق ايضا ، ومن الحقائق المعروفة ان الفنان قد يقلد نفسه ويعيش عالة على ما سبق له استكشافه .

لكن هل نحن محقون فيما فعلناه من مؤاخذة الشاعر لانه مقلد لم يأت بجديد يضاف الى محصولنا الراهن ؟ قد ابديت رأيي في هذا الموضوع ، فلنستمع الان الى رأي محمود حسن اسماعيل ، فيما رواه عنه الناقد الراحل الدكتور محمد مندور في مقالة نشرت بعدد نوفمبر ١٩٦١ من مجلة « المجلة » . وكان مندور يرد على مقالة في العدد السابق هاجم فيها الدكتور زكي نجيب محمود مدرسة الشعر الجديد . قال رحمه الله :

«ولقد حدث ان ناقشت احد كبار شعرائنا المعاصرين الذين يضعهم الدكتور زكي في مكان وسط بين شعراء التقليد وشعراء التجديد ، وهو

(وحش الشعر) (١) محمود حسن اسماعيل ، في هذه القضية ، فاجابني بانها قضية غير ذات موضوع ، وذلك لان الشاعر الحق لا يبدأ باختيار القالب الموسيقي لشعره ، بل يترك نفسه لسجيتها عندما يختمر الموضوع في وجدانه الشعري ، واذا بالموضوع يخرج في القالب الذي يستريح له الشاعر ويحس انه قد استنفد كل او جل ما في نفسه وشفاها مما تجد . وقد يأتي هذا القالب بعد ذلك تقليديا او جديدا ، ولا ضير على الشاعر في ذلك ما دام قد احس بملاءمة القالب الذي انبثق من نفسه لموضوعه ولنوع الخواطر والاحاسيس التي صبها في هذا الموضوع».

هذا ما رواه مندور ، فان كان قد احسن التعبير عن رأي محمود حسن اسماعيل فاني اخالف اسماعيل في النتيجة التي انتهى اليها ، وان وافقته على مقدماتها . وارى ان القضية التي سماها غير ذات موضوع هي ذات موضوع ، بل موضوعها هو موضوع الموضوعات في موقفنا العربي الراهن . فلنلاحظ اولا ان مندورا لم يرو رأي اسماعيل مخالفا ، بل موافقا معجبا ، لانه يريد ان يستعمله كحجة جديدة يحتج بها لحق اصحاب الشعر الجديد في ممارسة قالبهم الموسيقي ما دام منبثقا من نفوسهم ملائما لموضوعهم وخواطرهم واحاسيسهم .

اوافق محمود حسن اسماعيل على ان الشاعر الحق لا يبدأ باختيار القالب الموسيقي لشعره ، بل يترك نفسه لسجيتها بعد اختمار الموضوع في وجدانه الشعري . واوافقه ايضا موافقة تامة على العقيدة التي تقوم عليها حجته ، وهي ان المضمون والشكل لا ينفصلان ، وان المضمون الجديد يستدعي شكلا جديدا . اما المضمون التقليدي فله ان يكتفي بشكل تقليدي . لكن هذا ان فسر القالب الذي يستعمله الشاعر او علله فهو لا يبرر نوع شعره ، وهناك فرق بين التفسير او التعليل وبين التبرير . فلا يزال من حقنا كقراء ان نأتي الى قالبه هذا فنستكشف منه سجيته التي ترك نفسه لها ، ونحكم على هذه السجية بالاصالة او الاستعارة ، بالضحالة او العمق ، بالفجاجة أو النضج ، ولا ينفع الشاعر شيئا ان يحتج علينا بأنه ترك نفسه لسجيتها . نحن نمتدح فيه صدقه الفني اذ ترك نفسه لسجيتها فاستعمل القالب الذي يلائمها ولم يتكلف قالبا لا تنسجم معه (وياليت الكثيرين ممن يستعملون الشكل المنطلق وليس في نفوسهم جديد يحاولون اداءه يستمعون الى هذا فيتركون الشكل المنطلق لمن لديهم مضمون جديد يحتاج اليه) . لكن الصدق وان كان الشرط البدائي في الانتاج الفني ، اعني الشرط الذي لا نقبل الانتاج قبولا مبدئيا الا اذا حققه ، ليس كل شيء يطلب في الفن ، بل هو مجرد بداية ، ويبقى بعد ذلك مدى توفيق الشاعر في اغناء عاطفتنا وشحذ مشاعرنا واشباع فكرنا وتعميق فهمنا لتجارب الحياة ودخائل النفس الانسانية وامتاع حاستنا الفنية امتاعا عميقا ناضجا لا سطحيا فطيرا (٢).

هبك حكمت على شوقي مثلا ، كما كان العقاد يحكم عليه في حملاته العنيفة في شبابه ، بأنه ضعيف الشخصية بليد الحس غليظ المشاعر سطحي النظرة . فجاءك شوقي مدافعا عن نفسه فقال : « لكن هذه يا سيدي هي سجيتي التي فطرني الله عليها ، فليست لي شخصية قوية ، وليس لي حس مرهف ، وليست لي مشاعر دقيقة ولا نظرة عميقة ، فشعري تعبير صادق عن شخصيتي ونفسيتي وملكاتي ومقدراتي حين اترك نفسي لسجيتها ، وحتى حين يختمر الموضوع في وجداني الشعري لا اجد عندي شيئا جديدا اساسيا فالشكل التقليدي يكفيني . وشعري بعد يستنفد كل او جل ما في نفسي ويشفيها مما تجد » . فبماذا تراك تجيبه ؟ وهل يحملك احتجاجه هذا على ان تغير من حكمك على نظمه فتقبله كشعر اصلا او تحله محلا رفيعا في درجات الشعر ؟

لكني اعود الى رأي محمود حسن اسماعيل فالاحظ شرطه الهام « عندما يختمر الموضوع في وجدانه الشعري » . كلمة « يختمر » كلمة هامة جدا اوافق اسماعيل عليها كل الموافقة . فهل اختمرت موضوعات هذا الديوان في الوجدان الشعري لمحمود حسن اسماعيل قبل ان يقدم على نظمها ؟ هذا ما يؤسفني ان اقول ان قصائد الديوان لم تقنعني به . والمحك بالطبع هو اسلوب الاداء ، لاني اوافقه تمام الموافقة على ان المضمون والشكل لا ينفصلان . واداء القصائد في نظري شيء غير ناضج، مكرر يستسهل التكرار ، مجتر يعيد الاجترار ، ولو اختمرت تجربته حقا لاضطرته اضطرارا الى ان يتلمس لها اداء اكبر نضجا واقل تسطحا واقل غراما بترديد الاكليشيهات الرومانسية التي لم تعد كما كانت نفيسة والتي فقدت قوتها الايحائية بكثرة الابتذال .

ان الشاعر لا يقنعنا بتجربته بمجرد ادعاء الادعاءات لها ونعتها بالنعوت التقريرية المباشرة . لا يقنعنا بمجرد ان يقول ان الحديث الذي سمعه « حديث منتفض السحر » . بل بأن يخلق من الصور وينظم من الايقاعات والانغام ما يحدث لنا انتفاضا حقا . وهو لا ينقل الينا عدوى انسحاره بمجرد ان يؤكد لنا انه رأى او خبر « السحر الدفين » ، ولا يرهبنا بمجرد استعمال الاكليشيه « السر الرهيب » . بل ينبغي ان يسحرنا وان يثير فينا الرهبة دون ان يستعمل كلمة السحر او السر او الرهبة ، بصوره وايقاعاته وتنغيماته التي تؤدي مضمون رؤيته وخواطره ومشاعره اداء فنيا ناضجا . وما اكثر ما تتكرر كلمة « السحر » وكلمة « السر » وكلمة « الرهيب » من اول هذا الديوان الى اخره . وقد بدأت في عدها ثم كففت ، قائلا انه لا يزال نفس الشاعر الذي حدثنا في ديوانه الاول عن « سحر محجب ازلي . تيار السحر الخافي . دنيا دفاقة بالسحر والارهاب . الخ ... »

والشاعر الذي ينجح في تنغيماته نجاحا فعليا لا يحتاج الى ان يؤكد لنا ما يفيض به هذا الديوان من « نغم يشجي . نغم ساحر . معجزات النغم الخالد . انغام مرتعشات . سحر ارعشني ... » بل يعطينا فعلا انغاما مرتعشة ترعشنا دون ان ينعتها بهذا النعت ، كما فعل كبار شعراء العربية منذ امرىء القيس . كذلك لا يقول « تسكب اللحن »، بل يسكب هو لنا لحنا في موسيقاه يقنعنا بأنه سمع لحنا مسكوبا دون ان يحتاج الى هذا التقرير الادعائي . وقل نظير هذا عن الاكليشيهات الرومانسية الادعائية التي يغص بها الديوان : « جمال عبقري السكن . طير عبقري الجناح . فجر رفراف السنا . مزامير علوية الورد ... » هذه وامثالها قد صارت نقدا متضخما قليل القيمة أو عديمها كما يقول علماء الاقتصاد ، وقد استبقاها الشاعر من ديوانه الاول الذي كان يقول فيه : « وساد الطبيعة العبقري . روائع رفافة الاهداب . انشودة الجمال الالهي . رعشة الاطياف . الفتن السكري . تسكب اللحن من رنين شجي » ... الى اخرها من تعبيرات دون ان يلتفت الى ان السنين الثلاثين التي مضت على ذلك الديوان قد افقدتها ما كان لها من طرافة وامتاع وقدرة على الايحاء وجعلتها مجرد اكليشيهات مستنفدة تم اعتصارها .

ثم ان الشاعر لا يقنعنا بأنه قد خلص حقا الى العالم غير المحسوس بمجرد ان يقول : « ومن تلفت نفسي لعالم غير حسي » !. بل ينبغي ان يقنعنا بالتفاته هذا وان يحملنا معه الى اغواره العميقة او اجوائه العالية دون ان يسميه هذه التسمية الجافية « عالم غير حسي » . صحيح ان هذا الديوان يقلل كما ذكرنا من الازدواج ، لكنه لا يزال يكتظ بما هو مجرد حشد للمفردات ، حشدا ليس الا هروبا سهلا من واجبه الفني الصلب : « الجوى والانين ، والهموم ، والاسى والوجوم ، وليالي الشجى، والصمت الرهيب ، وغامض الاسرار ، ورعشة مسحورة ، والجو السكران، والدوح النشوان ، وخشعة الساجد ، وشكوى الجراح ، والسنى المشرق ، والشعاع الموشى ، وسحر الجمال ، ورحيق الوسن ، والنور المسكوب ، وينبوع الشعاع ، والانغام والعطر ، واعماق السر ، والنور النار ، والنار والنور .... »

والشاعر لا يحقق غرضه تحقيقا فنيا ـ وغرضه بالطبع هو ان يحمل الينا انفعاله ويعدينا بعدواه ـ بمجرد تسمية انفعالاته بأسمائها اللغوية

---

(١) يعني مندور بهذا رأيه في ان محمود حسن اسماعيل له طاقة شعرية قوية لكنها مشتتة مبددة غير منظمة ولا مؤتلفة . وهو رأي ذكره في كتابه « الشعر المصري بعد شوقي » .

(٢) شرحنا هذه الحقيقة في الفصل المعنون « الصدق شرط بدائي » في كتاب « عنصر الصدق في الادب » سنة ١٩٥٩ ، ص ٧٤ ـ ٧٧ .

الصريحة . هذه قد نقبل منها شيئا قليلا اذا جاءت نادرة ، لاننا ندرك القوة المفاجئة للتقرير العاري اذا جاء به الشاعر بعد تصويرات ضمنية مشحونة ، حينئذ قد يهزنا الشاعر هزا عنيفا بجملة عارية مباشرة كان يقول : انا حزين . اما ان يتكون الكم الاكبر لشعره من هذه الجمل فهذا ما لا يحتمل . خصوصا من شاعر يدعي في صفحة ٣٣ « خلقت لارتاد روح الحياة واستل اعماقها للوجود » ،ونفس هذا القول كان حكما ينبغي ان يتركه لنا نحن لنصدره على رسالته الشعرية اذا اقنعنا ديوانه بانه قد اداها . ولقد كان في ديوانه الاول ارحم بنا اذ استبقى هذا الفخر لكلمة الختام النثرية التي ختم بها « اغاني الكوخ » فقال : « تغلغلت به روحي الشابة في جميع مظاهر الطبيعة واسرارها حتى امتزجت بهذا الامتزاج الذي اورثها الخ ... » فهذا فخر قد نسامحه ونبتسم له من شاب في ميعة شبابه وبخاصة اذ احتفظ به لخاتمته النثرية ، لكن صدوره من رجل ناضج السن ، وفي صميم نظمه ، لن يقابل منا بمسامحة او ابتسام . وهو يتبع ذلك الادعاء عن استلاله لاعماق الحياة بادعائه الاخر « ومهما سرى قبلي السائرون فاني على كل خطو جديد . » هناك خطو جديد واحد على الاقل لم يسر عليه الشاعر ، وانا هنا اصدق الاستاذ اسماعيل الذي روى الدكتور مندور رأيه في عدم ضرورة التجديد وفي انه لا ضير على الشاعر في أن يكون قالبه تقليديا ، اكثر مما اصدق ادعاء صاحب هذا الديوان انه دائما على كل خطو جديد . وقل مثل هذا في ادعاءاته الاخرى حين يقول في صفحة ٣٤ :

ربابي على النفس ، نفس تطل
وتصغي ، وتعزف همس النفوس
ففي كل صدر لنايي دروب ،
وألفاف تيه لديها تجوس
تفجر امواجها الموثقات
وتعصر اسرارها في الكؤوس
مجنحة من صحارى الغيوب
بما تجهل الريح اقصى مداه
فلا في الفضاء ، ولا في الخفاء
لها شاطىء تحتويها رؤاه

لو ظل الشاعر يحشد لنا امثال هذه الادعاءات صفحة بعد صفحة لما زاد من اقناعنا بصحتها قيد انملة . متى يقلع شعراؤنا التقليديون عن مثل هذا الفخر البغيض الذي اورثهم اياه اثقل شعرائنا القدامى شخصية — المتنبي بالطبع — وهم على اي حال ليس لهم نظير عبقريته الشعرية ، وان صاغوا افتخاره في اكليشيهات رومانسية « عصرية » ؟ ومتى يدرك الرومانسيون منهم بنوع خاص ان هذا الفخر ان تحمله الاسلوب الخطابي الجهير الذي تتخذه مدرسة شوقي فان الاسلوب الرومانسي الرقيق ينفر منه اشد النفور ؟

يبدو ان هؤلاء يعتقدون أن حشد التعبيرات المكررة يجمع لها قوة مضاعفة ، وهو اعتقاد لا صحة له ما دام كل منها في ذاته تقريريا عاريا ، بل يؤدي حشدها وتكرارها الى العكس تماما ، الى ترخيصها وتمييعها حتى تفقر تمام الافقار من كل طعم ولا تقع على الآذان — دعك من القلوب — اي موقع . كذلك حشد التشبيهات المتوالية يتصيدها الشاعر تصيدا ويقوم بكل منها بيت واحد مستقل معنى ومبنى ، كما نقرأ في صفحة ١١٥ :

وللمعاصي عواء ، مدمدم في الحنايا
كانه صوت ذئب ، تفافلته العشايا
او فح افعى ، شوتها من الهجير شظايا
او نوح ثكلى ، اهاجت لها القبور خفايا
او وخزة من ضمير ، للعار فيه بقايا
او صرخة من يتيم ، تلقفته الرزايا
حملتها ... وكاني حملت هول المنايا

هذه قد تكون شطارة بهلوانية في تصيد التشبيهات ، ولكنها ليست شعرا . واقرأ ما كان يكتبه العقاد الشاب في نقد هذه الالاعيب البلاغية . هذه الصور المتعاقبة المتراكمة لا تتعاون فيما بينها بل تتنافر وتمزق المضمون شر ممزق . وما ابعد البون بين نوح الثكلى او صرخة اليتيم — وكلاهما لا يدل الا على الالم المحض — وبين عواء الذئب وفح الافعى ، وفيهما يمتزج صوت الالم برغبة الشر . ليست هذه هي الطريقة التي يتغلغل بها الشعر في الاعماق والاسرار ويستلها ، بل هي محض الاعيب سطحية مبهرجة تشتت حواس القارىء ووجدانه معا ، وكان خيرا للشاعر ان يختار صورة واحدة فقط فيتعمقها ويفصلها ويخلق منها معادلا موضوعيا للمشبه . ان هذه الطريقة ألتي تقوم على مجرد البهلوانية هي انتكاس بشعرنا الحديث الى مرحلة كنا نعتقد ان شعرنا الحديث قد تطور منها . اما قوله في اول هذه الابيات « عواء مدمدم » فما اكثر ما قرأت في هذا الديوان من الفاظ مدمدم ومزمزم ومهمهم ومتمتم ومدندن — وبعضها يتكرر مرات — دون ان اسمع فيي موسيقى الشاعر قدرا كافيا لاقناعي من الدمدمة والزمزمة والهمهمة الى اخرها ...

في هذه المسألة لا احكم على الشاعر بمجرد مقاييس تعلمتها من قراءة الشعر الانجليزي او النقد الغربي ، وان كنت اعتقد اننا يحق لنا ان نحكم على شعر يصدر هذه الايام بالمدى الذي بلغته ثقافتنا الفكرية والفنية وما دمنا لا نتعسف في تطبيق القواعد ، وان نحكم عليه بما أستطاع شعراء اخرون ان يحققوه في شعرنا المعاصر . بل احكم عليه بما استطاع الشعر العربي القديم نفسه في عصور اصالته وصدقه ان يحقق . لم يكن الشعراء القدامى في شعرهم الجيد يكثرون هذا الاكثار من حشد المفردات والنعوت وتسمية العواطف والانفعالات والقاء الادعاءات . بل كانوا يقنعوننا اقناعا فعليا بما يحققون بجرسهم وايقاعهم من همهمة او زمزمة وبما يؤدون بموسيقاهم من سكب او انين او تلظ ، دون ان يستعملوا هذه الالفاظ العارية في نعت مقصدهم الفني . والقارىء الذي تتبع المقالات التي كتبها كاتب هذه السطور في دراسة الشعر الجاهلي سيتذكر ولا شك امثلة متعددة على هذه الحقيقة .

هذا عن الجانب الذي يقلد فيه محمود حسن اسماعيل مدارس شعرنا الحديث ، ويقلد ابتكاراته الشخصية في عصر شبابه . وهو ينظمه على البحور الاتية : الرمل ٩ قصائد . المتقارب ٩ . المتدارك ٣ . الرجز ٣ . الكامل ٢ . المجتث ٢ . وزن مولد من المجتث (مستفعلن مفعول او مستفعلن فعول) ٢ . السريع ١ . من هذه القصائد الاحدى والثلاثين سبع قصائد تاتي على قافية واحدة موحدة الروى . لكن باقيها اي اربعا وعشرين قصيدة تنوع القوافي وحروف الروى تنويعا منتظما في المقطوعة بعد المقطوعة ذات العدد ، او في الشكل المزدوج . وهذا التنويع في الاوزان والقوافي يرينا بلا شك مقدرته الحرفية ، لكنها كما قلت لا تزيد على المهارة المكتسبة من طول الممارسة ، فانه لا يخرج فيها خروجا اساسيا على ما ابتكره شعراء المدارس الحديثة التي سبقت شعر الشكل المنطلق .

لكن نأتي الى الجانب الاخر الذي يحزننا جدا وجوده في الديوان ، وهو الذي يقلد فيه الشعر القديم ويقلد مقلدي الشعر القديم ، اي يرتد به من المدارس الرومانسية الى المدرسة النيوكلاسيكية . وهو اربع قصائد على بحر الطويل ، وثلاث على الخفيف ، وقصيدة على البسيط . وفي كل منها يلتزم قافية واحدة موحدة الروى من اول القصيدة الى اخرها . حقا ان هذا الجانب لا يكون الا الجزء الاقل من الديوان ، فنسبته الى باقي الديوان هي ١ الى ٨ ، لكننا يدهشنا مجرد وجوده اصلا ، فقد كنا نعتقد اننا مهما يكن من اختلاف الرأي بيننا حول المضي في تقليد المدارس الرومانسية قد اتفقنا على استرذال تقليد المدرسة التقليدية فيما كان يسمى المعارضات . والنتيجة المحتومة هي اننا لا نسمع في هذه القصائد الا اصداء بل اصداء لاصداء . نسمع خليطا عجيبا من اصداء الشعر القديم منذ العصر الاموي في ميميتي الفرزدق وجرير ، الى تقليد المدرسة الشوقية لمطولات الشعر القديم . فما ان

نسمع قوله « وغارسها المحروم بين الحظائر » حتــى نتذكــر مباشرة « وراحلها المعروف عند المواسم » . والامثلة كثيرة وما ضربت هذا المثل الا لاشرح به ما اعني بالاصداء . فاذا قال شاعر « وفاعلها المفعول عند المفاعل » ، فجاء شاعر اخر فاستعمل نفس القالب قائلا « وفاعلها المفعول بين الفعائل » ، فهو يردد صدى ، مهما تختلف الالفاظ اللغوية التــي يضعها في هذا القالب .

وحين نسمع « اوقف خطا الدهر واسمع عند وقفته » نتذكر المطالع الكثيرة التي امر فيها شوقي قارئه بأن يقف وينظر او يقف ويصيح حتى املنا من طريقته الرخيصة في افتتاح القصائد ، كما نتذكر قول الاخطل الصغير في ذكرى شوقي « قف في ربى الخلد واهتف باسم شاعره ». والرائية التي تبدأ في صفحة ٥٢ مكتظــة بالاصداء واصداء الاصداء ، والتائية التي تبدأ في صفحة ٩٧ في التعبد الديني نعلم بالطبع مــاذا يعارض بها ، وان امتلأت بأصداء اخرى غير ابن الفارض . ولــو اتسع المجال لنقلت هنا عشرين بيتا من البائية التي تبدأ في صفحة ٨٧ وعشرين بيتا من بائية ابن الرومي « دع اللوم ان اللوم عون النوائب » ليــرى القارىء الى اي مدى يلتقط الشاعر انغام ابن الرومي ويردد اصداءها . لكن المجال لا يتسع ، فانا اكتفي باحالــة القارىء الى « قــاب قوسين » ، وفي السطور المتبقية اقدم تنبيها واختم بتعقيب .

اما التنبيه فهو ان نقدي هذا كله صادر عن موقف معين من الشعر عموما وما ينبغي ان يكون ومن شعرنا المعاصر خصوصا ومــا ينبغي ان يحقق . فان وافقني القارىء على هذا الموقف فقد يوافقني على ما قلت او بعضه ، اما ان خالفني فاعتقد ان شعرنا المعاصر لا يزال فيه محــل للشعر الذي يكتفي بنصاعة الاسلوب وطلاوته ، أو اعتقد ان الاكليشيهات الرومانسية لم تستهلك بعد ولا يزال في امكانها ان تحمل عاطفة صادقة وان تؤدي تجربة جديدة وان تؤثر في قارئها ، او اعتقد ان الشاعر ليس ملزما ان يقدم لنا في ديوانه الجديد اضافة جديدة بل يكفينا منــه ان يكرر نفس المواقف والانغام التي الفناها منه من قبل ، فان القاريء سيحكم علي بانني ظلمت محمود حسن اسماعيل ظلما مبينا ، وحينئذ يكون خلافنا اساسيا يحتاج الى مزيد من النقاش والتوضيح .

واما التعقيب الذي احب ان اختم به فهو ان اشير الــى قــول الشاعر في صفحة ٣٠ :

ليس فيــه منــزو يجتــر اشــلاء حياتــه
يحصــد المــاضي ويبكيه ويحيا فــي رفاته

والى استعجاله الموصوف في صفحة ١٥٧ :

ساقي الربيع دائر ، قم غنه وغنني !
واشرب صلاة الحب من كل مكان واسقني
من قبل ان تدور بالعمر سواقي الزمن
فتفتدي .. والطير نوح فوق نعش غصن
واغتدي .. والشعر نبع جف بين دمن

فأقول : انني ارجو للشاعر محمود حسن اسماعيل فــي دواوينه الثلاثة القادمة التي يعلن الينا في صفحته قبل الاخيرة انهــا « تحت الطبع » ، ان يكون لا يزال في امكانه ان يخرج من انزوائه فــي المدارس السابقة ومن اجتراره لاشلاء حياتها ، ومن حصده لماضيه هو وبكائــه وحياته في رفات ذلك الماضي . وان لا يستعجل النظم خوفا من ان يجف فيه نبع الشعر ، فليترك تجربته الشعرية « تختمر » فــي وجدانــه الشعري ، والا فحسبه وحسبنا ما قدم الينا من قبل من غناء كان فــي وقته اصيلا طريفا صادقا ، وكان له اكتنابه الذي لا شك فيه في تطوير شعرنا الحديث ، وهو كاف لان يبقينا مدينين لــه فــي سجل تاريخنا الشعري .

القاهرة **محمد النويهي**

خواطر ذاهلة

***

رويدك ! ما الفن غير مجال
لرصد حقيقتها باحتيال
فما لم يضاوك بالرمز عنها
هو الرمز — في الفن — نبع الجمال

فتنت بنفسك .. حتى التعالي ..
فساقك — اذ تجتلين — حيالي
وقام بعذرك قولي لنفسي :
تبارك مبدع هذا الجمال !

وكم جال طرفي بين الخميله
فظلت ، لدى عودتي ، الليل طوله
تبادهني ، كابتسام حبيب
يبيح لعاشقه الغر سوله

أيبرز في الارض هذا الفتون
يجدد — تحتي — بمر السنين
وزينة تلك الكواكب — فوقي —
وأنفي : لمن كل هذا يكون ؟

أليس الجواب هنا في السؤال ؟
كأشراقة الوجه نهب الوصال
تحلي ابتسامته دمعة
لان الحقيقة فوق الخيال ؟

شروعا من الطين لما غزل
بشوك تعرى .. وزهر خجل
الى البد ، رمزا لشيء بعيد ،
يظل التطور باب الامل

وليل الحياة بلا مشعل
فأي « ظهور » لمعنى جلي
اذا أنا عشت بحبك أنت
كعود — على جمرها — أصطلي

وقبلت جفنيك ، اذ أطبقا
على حلم .. لم يطل مطلقا ..
فما كان أخلدها لحظة
شهدنا — بمغربها — المشرقا !

***

البحرين — **ابراهيم العريض**

دخان ابيض .. للمداخن !

قصة بقلم أحمد سويد

لم تكن فريال تتوقع ان تتأزم الامور الى هذا الحد ، وان يستنفر ابوها ، على وجه السرعة ، الاسرة بكامل افرادها ، ويدعوها الى اجتماع طارىء ، وفوق العادة ، للبت في المشكلة الخطيرة .

لقد قال هو كلمته ، قالها بوضوح .. اكد لامها انه يعتبر دخولها الجامعة خروجا على التقاليد قد يعرض شرف العائلة للتلويث ، ولكنه عندما لاحظ أن الام تميل الى مسايرة ابنتها ـ على عادة الامهات ـ آثر ان يدعو « المجمع العائلي » الى الانعقاد ، ليعلن امامه براءته من الاثم الوشيك الوقوع ، وليتخفف من ذلك الجبل الثقيل من المسؤولية الذي ما زال يهد كاهله منذ اكثر من اسبوع .

وتقاطر افراد العائلة واحدا في اثر واحد ، وكان ابوها يستقبل بنفسه كل وافد ، ويقوده بسرعة الى غرفة الاستقبال ، محاذرا ان يتيح له ، حتى فرصة القاء التحية عليها ولو ايماء ـ كأنما يخشى ان يؤثر الاحتكاك بها ، حتى على هذا الشكل العابر ، في الحكم الذي سيخرج به المجمع عما قليل .

واقفل الباب عندما اكتمل النصاب ، ولم ينس ابوها ان يرجمها ، وهو على العتبة ، بنظرة معناها ان المناقشة سرية ، وان عليها ان تنتظر في الحديقة ، وانه سوف يتخذ الاجراءات اللازمة لابلاغها القرار فور صدوره .

وتظاهرت هي بانها تطيع الامر بلا اعتراض ، حتى اذا اطمأنت الى ان الجلسة قد بدأت ، سارعت الى ثقب الباب تلصق به اذنها وقلبها واعصابها .

وتخيلت والدها يسوي طربوشه ، ويقلب جمرات نارجيلته قبل ان يفتتح الجلسة :

ـ يقولون : هم البنات يلاحق الاهل حتى الممات وهذا صحيح .

فيقاطعه الجميع بلهفة :

ـ خير انشاء الله يا بو يوسف .

فيتأوه ابو يوسف ، ويصمت قليلا ، كحكواتي بارع يعرف كيف يشوق جمهوره ، ثم يتابع :

ـ تعلمون بلا شك ان « فريال » قد نالت في اوائل هذا الصيف شهادتها الثانوية ولكنكم قد لا تعلمون انه قد جاءها خلال الشهرين الاخيرين اكثر من نصيب ، فرفضت ، رغم انها قد اتمت منذ اسبوعين عامها الثامن عشر ؟

ويدمدم عمها :

ـ وهل جاءها من يناسبها ورفضت ؟

ويتمتم ابوها بوثوق تمازجه المرارة :

ـ نعم ... نعم !

فتصيح عمتها محنقة :

ـ ومتى كان عندنا بنات يحق لهن ان يوافقن او يرفضن ؟

ويسأل خالها بلهجة ودية مسالمة :

ـ هل هناك من سبب يا ابا يوسف ؟ وهل تريدنا ان نفهم انها واقعة في الحب على غرار بنات اليوم ؟

وسارعت امها تزيل اللبس ، وتوضح الموقف ، وتطرح المشكلة بشكل مباشر ، وبشيء من العصبية المكبوتة :

ـ لم اللف والدوران يا ابا يوسف ؟ لم لا تقول لهم ان البنت رفضت الزواج لانها تريد ان تتابع دراستها في الجامعة ؟

وصاح عمها بذعر :

ـ في الجامعة ؟ يا ساتر يا حفيظ . ابلغ الرعونة بالنعجة ان تعتقد انها تستطيع العيش مع الذئاب بسلام ؟ ايسمح الدين بان تجلس الفتاة والشاب والشيطان بينهما على مقعد واحد ؟ لا ... لا يا جماعة، ان تقاليدنا العائلية لا تتحمل مثل هذا الانحراف ، ولا تجيز مثل هذا الضلال .

... وتنحنحت خالتها ام وفيق ايذانا بانها ستتكلم ، ولكن « فريال » لم تستطع ان تسمع رأي خالتها ام وفيق ، لان والدها الحريص جدا على سرية المناقشات ، استطاع ان يضبطها وهي تتلصص، فزعق بها زعقة اقتلعتها من مكانها امام ثقب الباب لتحطها في الحديقة وجها لوجه مع طوفان هائل من الانفعالات المختلفة :

زميلتها سميرة دخلت الجامعة ولم يعترض على دخولها احد . وهدى تلعب التنس مع زملائها كل يوم ، فلا تقوم القيامة ولا تتزلزل الارض ، ولا ينتصب الميزان . وسهام ... ابوها معروف بتدينه ، فقد حج سبع مرات وهو ينوي الثامنة ولكنه مع ذلك ، لم يصف دخولها الجامعة بانه انحراف وضلال ، بل انه على العكس ، لا ينفك يباهي ، حين يحمى سوق التفاخر ، بان له ابنة تدرس الحقوق في الجامعة .

وام سعاد ارملة كسيرة الجناح ، ليس في بيتها ظل للرجولة،ورغم ذلك ارسلت ابنتها الى الجامعة لتدرس الصيدلة ، وشعارها الذي تشهره دوما وتبشر به : « البنت الحصينة تحافظ على شرفها ولو القيت بين طابور من الرجال » .

وسميحة ابنة جارهم الفران . نعم سميحة . التحقت بدار المعلمين والمعلمات ، ولم ينثلم شرف العائلة او تتغبر اذياله ، ولم يدق النفير وينعقد المجلس العائلي لمواجهة الأمر الخطير .

وهالة بنت السمراوي ، زميلتها في صف الكفاءة ، اقتحمت الحياة العملية ، وتعينت مدرسة في قرية نائية ، ولم يحتج احد من ذويها ،ولم يلك احد سمعتها ، ولم يخش احد على النعجة الضعيفة من شرور الذئاب .

هل تذهب في التعداد الى اخر السلسلة الطويلة ؟ وما الفائدة في ان تفعل ذلك بينها وبين نفسها ؟

لم لا يسمح لها بان تجابه العائلة بهذه الامثلة ؟ بل لم لا تقتحم عليهم مجلسهم السري ، وتقذف في وجوههم احتجاجها ، وتعلن امامهم تحررها من رجعيتهم ، من سلاسلهم الصدئة ، من اغلال تقاليدهم ؟

أفلا يحدث ان يعلن « الاستقلال » من جانب واحد ؟ ومتى كانت الحرية تعطى ولا تؤخذ ؟

... وتكاد تصرخ بملء فيها : « انا حرة ... انا سيدة مصيري » ولكنها تتذكر ان طباع والدها لا تطيق الزكزكة ، وان تصرفا احمق من هذا النوع يستفز « المجمع » ويسد في وجهها تلك النوافذ التي ما زال يشرعها لها فارس حبيب شهم ، اسمه « الامل » .

ومن يدري ؟ فقد تنزاح غمامة الهم ، وتحسن العائلة فهم موقفها وينتصر التعقل ،ويتصاعد الدخان الابيض من المدخنة العالية ،ويخرج المجمع من جلسته « التاريخية » بكلمة «نعم» .

وتبتسم فريال للفارس الحبيب الشهم الذي يلوح لها بيده البيضاء

مشجعا وتكاد هي تلوح له بيدها مستبشرة ، ولكنها تتذكر عالمها العائلي المنغلق ، تتذكر فوقعتهم التي يضطربون في داخلها ، تتذكر خوفهم الغريزي من كل جديد ، فتدرك ان فارس الامل اعجز بكثير من ان يطرح شيئا من تطلعاته الطموحة في مدخنة الاحلام ليتصاعد منها ذلك العمود المنتظر من الدخان الابيض .

وتهب في داخلها ريح ثورية هائلة تدفعها بقوة لا تقاوم ، فاذا بها تتلع عنقها الى اعلى ، كجندي متمرس بالنصر ، وتجمع قبضتيها اللتين تحس فيهما فجاة صلابة الفولاذ وتنفخ صدرها الصغير ، وتندفع نحو غرفة الاستقبال مصممة على امر .

وفوجئوا بها بينهم ، فساد الصمت ، وبقيت كركرة النراجيل وحدها تتجاوب بتقطع ، وحنق ، وعصبية ، وجالت ببصرها في عيونهم جولة استطلاعية خاطفة ، فقرأت في بعضها الاشفاق ، وفي بعضها الدهشة ، وفي بعضها تأزم الحيرة .

وبشجاعة استغربت هي من اين جاءتها بادرتهم بلهجة هادئة :

ـ لم صمتم ؟ السكين الحادة في قبضتكم ، وهي ذي الشاة تحت تصرفكم فاسلخوا جلدها ، قرروا مصيرها ، افعلوا بها ما شئتم ! .

فتطلعت امها الى عيني ابيها ستكشف العاصفة ، وغرز ابوها نظراته المندهشة في عيني عمها ، واستنجدت عينا خالها بعيني خالتها ام وفيق ، وهمت ام وفيق بان تفتح فمها ، ولكن فريال قطعت عليها الطريق :

ـ الاخرون يرسلون فتياتهم لغزو القمر ، وانتم تجبنون عن ارسالهن الى الجامعة . الاخرون يحصنونهن بفهم الحياة ، وانتم تحصنونهن بجهلها .

وطيبت ام وفيق :

ـ ولك يسلم هالتم . كلام مثل الدر . مثل العسل .

وتابعت فريال بنفس اللهجة الهادئة :

ـ حرام عليكم ، في بلاد الناس يهيئون الفتاة لان تكون طبيبة او مهندسة او عالمة ذرة ، او استاذا في جامعة ، او اما تصنع بوعي مستقبل امتها ، اما انتم فتريدونها ضلعا كسيرا تدلون عليه دائما بالتفوق والحماية ، والة صماء للتفريخ ، ووعاء للجهل والفراغ ، وقارورة للطيب والسلوى التافهة .

واغرى صمتهم العاجز فريال على الاسترسال ، وتصورت نفسها امام فاحص ضحل الثقافة ، فراحت تستعرض باعتداد وثقة ، معلوماتها المدرسية عن المرأة في التاريخ العربي وكيف كانت تشارك الرجال في القتال ، وتنبغ في الشعر ، وتجلس للقضاء ، وانتقلت الى العصر الحديث فراحت تعدد نوابغ النساء وتعطي الامثلة على طموح المرأة ، وكانت تكر ببصرها ، بين الفينة والفينة ، لتتفحص وجوه سامعيها وترصد انفعالاتهم ، وتتلمس تأثير خطبتها في نفوسهم ، فيخيل اليها انها ترى في نظرات ابيها رايات استسلام قسري تنشر بحذر ، وفي نظرات عمها قلاع عناد شرس تتهاوى وتتهدم ، وفي نظرات امها وخالتها واختها دموع الحنان والخشية تمتزج ثم تنهمر بصمت كئيب مشفق .

وعندما استنفدت ذخيرتها الكلامية التي تسلحت بها قبل ان تقتحم الحصن ... خشيت ان تكون قد وقعت ضحية خداع البصر وسوء التقدير ، فلربما كانت رايات الاستسلام في عيني ابيها ، والقلاع المتهدمة في نظرات عمها ، خديعة حرب ، لا تلبث ان تتكشف عن ثورة البركان.

ولكن مخاوفها لم تكن في محلها ، فالنظرات التي راحوا يتبادلونها لم تكن تحمل اليها اي نذير ، فهي على ما يبدو نظرات تشاور ، وقناعة يتجاذبها الجبن والارتباك ... وكانت كركرة النراجيل نفسها تفصح الى حد بعيد ، عن المناخ النفسي السائد ، فلقد كانت هذه الكركرة تتتابع هادئة لا توتر فيها ولا تشنج ولا انفعال .

... واخيرا قطع اخوها يوسف حبل الصمت :

ـ كنت وما ازال في صف فريال ، فما رايكم يا جماعة ؟

وثنت شقيقتها امل وساندها زوجها :

ـ ونحن نوافق على دخولها الجامعة .

وشقل عمها كتفيه في حركة ثعلبية تعبر عن تنصله من المسؤولية:

ـ الرأي رأيها وهي وحدها التي تتحمل النتائج .

وعلق خالها :

ـ فريال طموحة ، ويجب علينا الا نقيم السدود في وجه طموحها!

... واعلنت جدتها لابيها :

ـ اذا كان لا بد من الجامعة ، فلتتذكر فريال ان شرف العائلة يتوقف على سلوكها ، وان سمعتنا امانة في عنقها ، وان عليها ان تصون هذه الامانة .

وهتفت خالتها ام وفيق وقد ايقنت ان اخر الحصون قد انهار :

ـ فريال قد الحمل وزيادة ... مبروك يا فريال .

وتصاعد الدخان الابيض من المدخنة ، وحين نهض الجميع لينصرفوا ظل ابوها على صمته ، وكانت رايات الاستسلام القسري ، ما زالت ، وهو يودعهم ، ترفرف في عينيه ، بتردد وحذر .

... ...

... وكان يوم الجامعة طويلا كالدهر :

العائلة كلها في الدار تنتظر عودة الطائر العنيد الذي تغرب عن سربه ، وهو ما يزال رخص الجناح طري القوادم . والساعة الاثرية في صدر الجدار الغربي توشك ان تعلن الخامسة مساء .

والقلوب كلها عند مزلاج الباب . وتدخل فريال ، فترنو اليها العيون تتفحصها من قمة رأسها الى اخمص قدميها :

أهي فريال نفسها قبل ان تختلط بالجنس الاخر ام ان احتكاكها به اليوم قد ادخل عليها شيئا من التغيير ؟

وابتساماتها أما تزال على براءتها ام ان طيفا من الخبث قد علق بها ووسمها بطابع جديد ؟

وحركاتها ... اما زالت على طبيعتها وعفويتها ، ام ان التصنع قد باغتها ، ليترك عليها اثار بصماته ؟

واذهلها ان تكون هكذا هدفا لعشرات الحدقات المتفحصة ، حتى كادت تعتقد ان تحولا ما قد طرأ عليها ، فانقلبت الى نعامة مثلا ، او سارت على اربع ، او فقدت احد اطرافها او ظهر لها في وجهها الانثوي شاربان عجيبان .

ولكنها لم تلبث ان تذكرت ان هذا اليوم هو يومها الاول في الجامعة ...

ولم يتنفس افراد العائلة الصعداء ولم يكفوا عن تفقد الابنة الغالية ... عضوا عضوا ، الا عندما اطمأنوا الى ان شيئا ما فيها لم يتغير ... والا عندما بشرتهم هي بنفسها انها لم تجد في الجامعة ، والحمد لله ، اي اثر للذئاب ، حتى ولا للثعالب .

احمد سويد



المراثي

المرثية الاولى أ

– ١ –

أي شيء يحمل الان قناديلك في الريح ويمضى
بعدما كنت بنهديك زفيرا
وبعينيك ظلاما وطيورا
بعدما كنت الدم الاخضر في صدري انطفأت
صرت مسمارا بتابوتي ، فلا اعرف من مات .
انا مت أم الميت أنت ؟!
كفكفى غرغرة الروح بعينيك أيا خنجر موتى .

***

حدثي عني الترابا
سكب الليل بجنبيّ الغيابا
وأنا أحفر صمتى
علني ألقف صوتا ضائعا في رئتيه
ربما ترقد فيه من تعاويذك رؤيا وصلاة ..

– ٢ –

ها هو الباب الذي لا يمرق العابر منه
آه يا تعويذة القلب التي ضيعها السجن عليا
حدثيني عن رؤى العرس الترابي الذي
يشنقني يوما فيوما
وانظريه يسكب الرهبة في الروح فلا
أعرف من فيئك نوما
علميني آية السر ، افتحي الباب الذي أيبسه
الخوف العميق
اقتليني قبلما يطلقني العالم في صدر النهار ..

– ٣ –

اسكبي من دمك الشهري في كأس الردى
الظامىء جرعة
علـه يعرف سرى
واسكبي من شفتيه من دم العذرة كوبا
عله يعرف ما احمله منك بصدرى
عله يسمع اجراسي التي تندب رعبا .
أطعميه البلبل الهاجع في نهديك ، مُدّى
فوقه الفىء الذي يطرح خمرا وجنونا وغراما
عله يعرف ما ضيع منى
غافلي الموت وعودي شبحا يشعل في القلب الرماد
ثم يطويني بعينيه ويمضي ..

– ٤ –

حينما ينكرني وجه النهار
سوف اسقيه من الثدى الذي يولد من رمة امسي
حينما يصمت من دهشته ناقوس قلبي
سوف أمضي حينما ينتصف الليل وحيدا
وأناديك لكي أبدأ عرسي
ربما قابلتني فوق ظلام الارض من غير انتظار
ربما أطلقك الموت لكي أعبر جسر الظلمات ..

***

ها هو الجسر الذي يعبره الحي وفي جبهته شارة
عري وهزيمه
وأنا أضرب في ملحمة الارض غريبا
أشرب الرهبة والجوع الصليبا
فاملأى باللبن الاسود ثديا ناضبا
واسقي دمي حتى يغيبا
أنقذيني قبلما تبعدني الريح الرجيمه ..

المرثية الثانية :

طينة الصمت التي تنغل دودا
أكلت قلبي الوحيدا
وأنا انتظر القبر أن يهبط في غيمة حزنى
يلقط الزّوان منى
يترك القلب بريئـا وسعيدا

***

تسرح الطينة في زنزانتي تأكل قلبى
وأنا اصعد جسرا درجي الظلمات
فأرى جمجمتي تسقط منى
ويدوي صوتها المرعب بين الفلوات
وأراها .. عششت فيها العصافير الغريبه ..

***

أيها الطير الذي ينبس في جمجمتي ليل نهار
أعطني جرعة قنّب
ارمني في جزر الافيون كي أحلم احلامي الرهيبة
وانتظرني أيها الرعب على شاهدها المعتم ،
في الليل أعود
مغمض العين ثقيل الخطوات
أسمع الارض تناديني فأنسي الصلوات
آه .. يا أمي ارحميني واسلخي عني النهار
بعدما يهجرني الوجه الذي يرقد في جمجمتي شعلة
نار ..

المرثية الثالثة :

ما الذي اعجلنا يوم التقى طائرنا الظامىء بالنبع العميق
ما الذي اعجلنا يوم التقينا
فارتشفنا قبلتينا
وانتظرنا هاجس الخصب الذي يضرب ما بين العروق!!
نحن لم ننظر يدا واهبة ترحم فينا طينة الارض البريئه
فتوجعنا سرورا
وانطلقنا في فجاج الالـم الدافق بالحـب وبالنسل
السديمى الرهيب
وانطلقنا نسأل الليل سريرا ،
نسأل الريح قماطا وزجاجات حليب ..

ما الذي اعجلنا يوم التقينا
فانطلقنا في فجاج الزمن الاخرس ، غنينا سويا
واستضاءت في فؤادينا قناديل الدم المعتم ،
غنينا سويا
وانطلقنا نبدأ العمر زفافا دمويا
فتوجعنا من النسل الضبابي الذي يصرخ فينا ..

***

ما الذي أعجلنا حتى نسينا
مغرب الشمس التي تشرق فينا !!
نحن لم نسمع من الطين مواثيق المخاض الابدي
نحن لم نسمع من العرس الرهيب الدموي
آية الشمس التي لا تدرك الليل ولا يدركها عصر الجليد
فانطلقنا للغياب ..

المرثية الرابعة :

ها أنا .. جمجمتي بين يديا
وأنا اضحك في ليلة رعبي .
ربما ينعس في الظلمة صوت العربات
ربما ترحمني الارض من الصوت الذي ينهش قلبي
وأنا أضحك في الريح التي تخطف قلب الفلوات
علها تغلق ابواب جنوني
علني أبدأ تغريبة حزني ،
فأرى قبرك الاخضر قد حط عليا ..

***

ها هو السلم .. لا اعرف ميعاد صعودي
وأنا أتكيء الان على مضجع صمت وغبار
أشرب الكأس التي فاضت بجنبيك وأبقيت بها
سؤر نبيذ وصديد
أسمع الطين لكي نبدأ ـ من اخر ما قال ـ الحوار ..

***

ها هي الارض التي اوجعها الليــــل وادمتها مهاميز
الجذور
تشرب الرغوة والفطر ، يطير العفـــن الاخضر بيــن
الزفرات
تسكب الطينة في صحفة روحي
وأنا اوغل في الارض ولا اغمض عيني
وأرى قشرة رأسي علقا يأكل مني
ثم لا يبقى سوى عيني التي تنظرك الان تقومين
من الظلمة ضوءا ورياحا وجنونا
حرة الخطوة ملأى بعبير الطرقات
ثوبك الطائر شمس يترضاها بكايا
آه لو ابقت لي الارض يدا ، أو ابقت
الديدان في حلقي لسانا

المرثية الخامسة :

حدثتك الارض عشرين ربيعا
سطرت انجيلها العشبي في جنبيك ، صبت
روحها الطائر من عصر السديم
ورمت غرينها الاخضر صيفا بعد صيف
فتضرمت نضوجا وفصولا ثمريه
كي تموتي .. كانت الارض وكانت أبديه
كي تموتي طرح الافق طيورا قمريه
أشرقت من ابط الصيف شموس دمويه
فتفجرت عناقيد زجاج وعصير ودماء
يا لنهديك اللذين امتلآ من لبن الارض غناء
ومن الشعر عويلا واساطير فصول رحميه
آه يا موسمك الطائر بالخصب المميت !!
حملتنا افرع من شجر الليل ، انتظرنا
عرسنا الهاجع في صمت الجذور
وهوت خفاشة الملح من الظلمة ، حطت
فوق نهديك وطارت بعدما اسقطك
الليل وابقاني وحيدا ...

***

آه يا موسم حزني ودخاني
ها أنا .. اشرب من غيم الثواني
والثواني التهبت جدبا فلم ترو جنوني
فاسقني يا شجر الليل من الخصب المميت
اسقني يا قمري التائه ، واغرس نصلك الاخضر
في قلبي السجين
علني اسقط في الصمت اذا حطت من الخصب مواعيد
السقوط ..

المرثية الاخيرة :

هذه نحلة قلبي
أضرمت خضرة عينيها وحطت في زهوري الدمويه
ختمت قلبي بأقراص مـــن الشمع ، وصبت سكرات
ذهبيه
أمطرتني بالنجوم العسليه
وأنا أمرق في الليل بريئا وسعيدا
مغمض العين خفيف الخطوات
أسمع الليل يناديني خلال الفلوات
أسمع الطينة والعشب وأجراس السواقي العشبيه
وعلى رأسي اكليل ندى يغسل آثار دخاني
والثواني ولدت فوق نواطير المساء الخشبيه
عنبا يغسل طيني ،
ثمرا يعصر في الضحكات ،
مطرا يطلقني فوق حصان القمر الاخضر كي أرحل
عبد الشرفات الشبحيه

***

ها أنا أرحل في الريح نهارا فنهارا
طافحا بالشعر والرقص ،
تعريت لكي ادخل من اضيق باب
فأنا في مدن الصمت غريب اتهجى الطرقات

ـ التتمة على الصفحة ٦٤ ـ

القاهرة
محمد عفيفي مطر

علم الاجتماع مع الأدب والثورة

بقلم حسين أحمد خليل

لا ننوي هنا ان نقارن بين علم الاجتماع والنقد الادبي من ناحية وبين علم الاجتماع والسياسة من ناحية اخرى . ان علم الاجتماع يدعي الشمول كالتاريخ ، فهو يميل الى استيعاب كل الظواهر الاجتماعية واخضاعها للتحليل والدرس ، بغية الوصول الى اكتشاف قوانين عامة او على الاقل بغية تعليل ظهورها . وعلم الاجتماع لا يستهدف كشف الغموض الاجتماعي مسخرا اكتشافاته لخدمة بعض الجهات الخاصة . ان علم الاجتماع اذ يكتشف – ويعمل على كشف حقيقة المجتمع – انما يبغي بث بذور الوعي والتربية الانسانية وهو لا يتوانى كعلم عن التضامن مع العلوم الانسانية الاخرى واضعا اكتشافاته تحت تصرف الانسانية عامة . وقد تناست اوروبا الرأسمالية اهمية المجتمع ككل ولم تتمكن من كشف القوى التي تحرك المجتمع ، الى أن برزت النظرية الماركسية فاعطت نظرية صحيحة معللة التطور بارتكازها الى فلسفة تاريخية عميقة . ان علم الاجتماع يصير شيئا فشيئا اكثر اهمية من ذي قبل : بعد أن تأكد علماء الاقتصاد من ان اسباب التخلف او التقدم ليست اقتصادية فحسب بل ثقافية وفكرية وحضارية . وعلم الاجتماع اذ يدرس الثقافة يرى ان المجتمع هو الثقافة – والثقافة هي عودة الى الماضي – لذا فالمجتمع الانساني له تاريخه وهو تاريخ بحد ذاته . اما التكنيك فهو امتداد صوب الافق صوب المستقبل . والمجتمع البشري في مرحلته الراهنة في حاجة ماسة الى محاولات علمية يقوم بها علماء الاجتماع البحاثون لاضاءة الطريق الصعبة حيث اختيار المفارق بات معقدا ومدهشا .

ان علم الاجتماع يتناول الادب والفن كاعمال حضارية . وعالم الاجتماع اذ يتناول الادب فهو يختلف عن الناقد الادبي منهجا واهدافا . فمنهج الناقد الادبي هو تحليل المحتوى اي تحليل النصوص واظهار الناحية الجيدة والناحية السيئة في العمل . فالنقد الكلاسيكي لم يتطور كثيرا في عصرنا هذا ، فنحن لا نزال نعيش على تراث قديم – جديد . فالغاية النقدية هي تقديم العمل الادبي وعرضه ، لذا نرى ان النقد الادبي سلبي – بمعنى انه لا يخلق شيئا جديدا – لكنه ايجابي بمعنى انه يحدد معالم الطريق ويضع حدودا لاخطاء ارتكبت فيجنب القارىء نتائجها وينبه الكاتب اليها . اما عالم الاجتماع الذي يتناول العمل الادبي فهو يعتبره جزءا من النظام الادبي الاجتماعي فيحاول ان يرى كيف ولد هذا العمل وما هي علاقة النظام الادبي الذي انتج هذا العمل مع الانظمة الاخرى . ومن الملاحظ ان علم الاجتماع الادبي متاخر جدا في هذا المجال لاسباب كثيرة . ان علم الاجتماع قد ظهر كعلم في مطلع القرن العشرين وكنظرية فلسفية في التاسع عشر . ثم تخوف علماء الاجتماع وتخبطهم النظري الذي يعانيه كل علم يريد ان يكون فعلا علما حقيقيا موضوعيا وثاقبا . ان تردد علماء الاجتماع ناتج عن غياب التراث في هذه المادة وعن سيطرة النقد الادبي والمغالاة في اعتبار العمل الادبي كلغز او سر او سحر . وكل هذه الاعتبارات هي شعرية ليس لها اي حقيقة علمية . واننا نورد النظرية الرومانسية في الايحاء او « سر الخلق » كمثل على ذلك . ونضيف الى اسباب تأخر علم الاجتماع في دراسة الادب فشل المحاولات العلمية في هذا المجال . الا ان النظرية الماركسية قد شجعت كثيرا هذا القطاع العلمي ، وذلك لانها تعتبر ان الفكر البشري وكل انتاجاته على علاقة حقيقية مع الاطر الاجتماعية .

وقد ظهر حديثا في فرنسا محاولة علمية بعنوان « من اجل علم اجتماع روائي » والباحث هو لوسيان غولدمان . وهذا ما سنتناوله بعنوان « مع الادب » .

وعلم الاجتماع يتجاوز حدود المجتمع الراكد ليدرس المجتمع في تطوره – في حركته وتقدمه وثورته . وقد عرف العالم الثالث وافريقيا خاصة سلسلة من الثورات بعد الاستقلال او قبله . هذه الظاهرة الثورية جذبت العديد من علماء الاجتماع والاثنولوجيين والانثروبولوجيين لدراسة شتى خصائص المجتمع الافريقي واستعداده للتطور والتغير والتحول – استعداده الثوري . وقد ظهرت لجان زيجلر « ZIEGLER » دراسة تحاول علميا فهم وشرح وتعليل ظاهرة الثورة في افريقيا . والكتاب يحتوي على مقدمة نظرية واسعة يعقبها ثلاث دراسات حول: الكونغو ليوبولدفيل وغانا ومصر . ونحن لن نتناول الكتاب في كل اجزائه ، وسنكتفي بدراسة المقدمة النظرية ومناقشتها نظريا ، ثم نتناول المظاهر الثورية في مصر (١٩٥٢ – ١٩٦٢) . واختيارنا هذا غير قائم على تعصب قومي ، فهذا ليس من خصائص العالم او الثوري ، ولا على تجاهل اهمية هذين البلدين المذكورين ، بل لضيق مجال البحث ، ولان الكتاب كبير ، ولان مشاكل غانا والكونغو لا تختلف كثيرا عن مشاكل مصر . واخيرا يعود اختياري هذا لضرورة فهمنا فهما صحيحا لحقيقة الثورة العربية في مصر . ومن المهم ان نرى كيف ينظر عالم اجنبي لمجتمعنا – وهذا لا يعني انه حيادي كما يجب وهذا ما سنراه في القسم الثاني من هذه الدراسة بعنوان مع الثورة.وكتاب جان زيجلر بعنوان « علم اجتماع افريقيا الجديدة » .

١ – مع الادب

ان كتاب لوسيان غولدمان الصادر عن دار N. R. F. بعنوان « Pour une Sociologie du Roman » « من اجل علم اجتماع روائي » هو خلاصة لنتائج ابحاث اجريت خلال سنتين في مركز علم الاجتماع الادبي » وفي « معهد جامعة بروكسل لعلم الاجتماع » اما القسم الرابع من الكتاب فقد حرره غولدمان لحساب المجلة الاميركية « Moderne Language Notes » .

ودراسة عالم الاجتماع لشكل الرواية قد تسمح بتجديد علم الاجتماع الثقافي والنقد الادبي . فحيث يصير علم الاجتماع الادبي مجال ابحاث جماعية يتمكن العدد الاكبر من البحاثين في الجامعات والمعاهد ومراكز الابحاث العلمية ان يقفوا على حقيقة الادب وعلى اهم مشاكله . وعلم الاجتماع الادبي لا يتوانى عن استخدام مناهج النقد الحديثة مثل التركيبية الديناميكية والتحليل النفسي وحتى التركيبية غير الديناميكية . اما الدراسات التقليدية من تجريبية ووضعية وبسيكولوجية فهي تسيطر على حياة الجامعات في المجال الكمي على الاقل . وغولدمان يتبنى نظرية هيجل في دراسته حيث ان « الحقيقي هو الكلي » وهذا يعني في لغة علم الاجتماع أن الخلاقين الحقيقيين والفعليين هم جماعات – اي الافراد المجتمعون وليس الافراد المنعزلين . لذا فعالم الاجتماع مطالب بأن ياخذ بعين الاعتبار دور الكاتب ايضا .

ويبدأ كتاب غولدمان بطرح المشاكل العامة التي تعترض سبيل عالم الاجتماع الذي يغامر في دراسة الرواية . فالرواية هي صنف

أدبي . الرواية ليست الأدب ، كذلك الشعر . الأدب نظام . والرواية كصنف لها عدة نظريات تحددها ـ وكل تحديد تقييد ـ والرواية تحتاج الى حرية ، الا انه لا بد من التعريف بالعمل الروائي مع تحفظ بالغ وهذا رأينا الشخصي وكذلك هو الامر فيما يخص الشعر وخاصة القصيدة . غولدمان ينطلق من نظرية لوكاتش « LUCAKS » « نظرية الرواية » ومن نظرية جيرارد في كتابه « الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية » . وانطلاق غولدمان النظري هذا ادى به الى صياغة عدة افتراضات تتيح له العمل والبحث النظري . وهذه الافتراضات تخص:

التشابه القائم بين بنية الرواية الكلاسيكية وبين بنية التبادل في الاقتصاد الليبيرالي ووجود بعض التشابه بين تطور هاتين الظاهرتين فيما بعد .

فما هي الخطوط العريضة التي تميز بنية الرواية حسب لوكاتش ؟ ان شكل الرواية التي يدرسها لوكاتش يتميز بوجود بطل روائي عرفه لوكاتش بالبطل المشبوه او المزدوج . فالرواية هي البحث عن قيم حقيقية في عالم منحط . والقيم الحقيقية ليست القيم التي يعتبرها الناقد او القارىء كذلك ، بل هي القيم التي تنظم عالم البطل حسب طريقة ضمنية . والرواية كصنف ملحمي تتميز بانفصال البطل عن العالم . والانقطاع الجذري عن العالم ادى الى ظهور التراجيديا والشعر الغنائي . اما الانقطاع العادي فقد ادى الى ظهور الملحمة والقصة . والرواية تتراوح بين هاتين الدرجتين من الانقطاع ، لذا فهي ذات طبيعة ديالكتيكية . فالبطل « الشيطاني » في الرواية هو معتوه او مجرم: انه شخص منقطع عن العالم . وقد حاول لوكاتش ان ينظم اصناف الرواية منطلقا من علاقة البطل بالعالم فوصل الى ما يلي : لقد وجد ثلاثة نماذج للرواية الغربية في القرن التاسع عشر ، يضاف اليها نموذج رابع ظهر في ١٩٢٠ مع روايات تولستوي التي اتجهت نحو الملحمة . واليكم نماذج الرواية :

١ ـ الرواية « المثالية التجريدية » : مثل دون كيشوت او الاحمر والاسود .

٢ ـ الرواية « البسيكولوجية » : مثل اوبلوموف و « التربية العاطفية » .

٣ ـ الرواية « التربوية » : مثل ويلهم ميستر لغوته .

اما المنطلق النظري الثاني الذي يتغذى منه لوسيان غولدمان فهو كتاب رينه جيرارد المذكور . وجيرارد يلتقي بعد اربعين سنة تفصله عن لوكاتش ، مع معظم الاراء السابقة . وجيرارد يستعين بلغة هيدجر الا انه يجددها ويعطيها محتوى جديدا في اغلب الاحيان . وجيرارد يستخدم مبدأ ثنائية « الكياني » و « الميتافيزيائي » التي تتوافق تتابعيا مع « الحقيقي » و « غير الحقيقي » . اما طريقته في تصنيف الروايات فقائمة على ان فكرة «انحطاط العالم الروائي» هي نتيجة شر كياني . وان انحطاط عالم الرواية وتقدم قوى الشر الكياني يوسعان الشقة بين الرغبة الميتافيزيائية وبين البحث الحقيقي ، البحث عن « السمو العامودي » .

ونجد في مؤلف جيرارد امثلة عن التوسط : مثلا العاشق الذي يتوسط بين الزوج ورغبته في المراة مثلا:«الزوج الابدي» لدوستيوفسكي. ولكننا لا نعتقد ان التوسط هذا يشكل نوعا خاصا من الرواية . اما تصنيفه الروائي فقائم على وجود شكلين للتوسط : شكل داخلي واخر خارجي . ويتبنى جيرارد فكرة تقدم الانحطاط . وهناك نقطة رئيسية تفصل لوكاتش وجيرارد . هما متفقان على ان الروائي يتخطى او ان عليه ان يتخطى وعي ابطاله وان هذا التخطي الاستاتيكي هو في اساس الخلق الروائي . ويختلفان حول طبيعة هذا التخطي ، وفي هذا المجال يتبنى غولدمان وضعية لوكاتش ويرفض وضعية جيرارد . فبنظر جيرارد، يهجر الروائي عالم الانحطاط بينما يكتب مؤلفه ، ليجد الحقيقة والسمو العامودي . وان موقفا كهذا مناقض للاستاتيك (او علم الجمال) اللوكاتشي الذي يؤكد ان كل « شكل ادبي » وكل شكل فني عظيم بصورة عامة هو جزء من حاجتنا للتعبير عن « محتوى جوهري » . وبعكس جيرارد يبين لنا لوكاتش ان الرواية كعمل خيالي وخلق لعالم يسيره الانحطاط « الشامل » لا تسمح للروائي ان يتخطى هذه الحالة، والتخطي يبقى اذن انحطاطيا مجردا وغير معاش كواقع محسوس .

فمشكلة الرواية هي ان نجعل ما هو مجرد في وعي الروائي وما هو اخلاقي المادة الجوهرية للعمل الفني . فالرواية هي النوع الادبي الوحيد حيث تصير اخلاقية الروائي مشكلة العمل الاستاتيكي ـ لوكاتش ـ .

لقد كانت الرواية في القسم الاول من تاريخها تدوينا للحياة الشخصية وتأريخا اجتماعيا . وقد حاول النقاد ان يبرهنوا أن الرواية الاجتماعية تعكس نسبيا حالة المجتمع التاريخية . الا ان الرواية قد تحولت منذ كافكا ويلاحظ ان هذا التحول على علاقة مع تحاليل ماركس لظاهرة الاسترقاق البشري . ويرى علماء الاجتماع الجديون في ذلك مشكلة اكثر منه شرحا علميا . والمشكلة التي يثيرها عالم الاجتماع تتبلور كما يلي : لماذا ظهر هذا التحليل في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ؟ ان علم الاجتماع الروائي هو دراسة علاقة الشكل الروائي مع بنية الوسط الاجتماعي . هناك توافق حقيقي بين شكل الرواية الادبي وبين علاقة الناس اليومية مع الاشياء ، وعلاقة الناس فيما بينهم ، في مجتمع ينتج من اجل السوق ـ اي في المجتمع الرأسمالي . ولو قبلنا الوهم الرومانسي ـ أي القول بالانقطاع الكلي عن العالم ، وبانفصال الجوهر عن المظهر وانفصال الحياة الداخلية عن الحياة الخارجية ، فاننا لا نستطيع القول بانفصال كهذا حينما تتحول الحياة الاجتماعية الى كتاب ولوحة وتعليم وقطعة موسيقية ... ان هذه الاشكال التعبيرية تعود فتحاول أن تخلق علاقة ـ او ان تجسدها ـ . وخلق هذه العلاقة يفترض البنى الاجتماعية والثقافية والتكنيكية والسياسية والاقتصادية ويفترض الافراد . وخلق العلاقة يفترض التبادل . وهكذا تتوافق بنى النوع الروائي مع بنى التبادل الاجتماعي لدرجة اننا نستطيع ان نتكلم عن بنية واحدة تظهر في مجالين مختلفين . وهذا يعني ان الرواية على علاقة عميقة بتركيب الواقع الانساني . لكن ما هي نوعية هذه العلاقة ؟ ان معظم علماء الاجتماع الادبي يقيمون العلاقة بين الاعمال الادبية الاكثر بروزا وبين الوعي الجماعي . وحول هذه النقطة لا يختلف موقف الماركسية التقليدية عن مجموع اعمال علم الاجتماع الادبية غير الماركسية . الا ان الموقف الماركسي يضيف اليها اربع افكار جديدة .

ـ الفكرة الاولى : ان العمل الادبي هو نتيجة التوصل الى مستوى مرتفع من ترابط الميول الخاصة بوعي هذه الجماعة او تلك . هذا الوعي يجب اعتباره كحقيقية ديناميكية متجهة صوب حالة توازن . والماركسية ترى ان « الوعي الممكن » يسمح لنا وحده بفهم « الوعي الجماعي الحقيقي » .

ـ الفكرة الثانية : ان العلاقة بين الفكرة الجماعية وبين اعظم الابتكارات الفردية قائمة على ترابط البنى العميق وعلى توافقها .

ـ الفكرة الثالثة : ان العمل المعبر عن فكرة جماعة ما قد يكون من ابتكار فرد ذي علاقات ضئيلة مع هذه الجماعة .

ـ الفكرة الرابعة : ان الوعي الجماعي ليس بحقيقة اولية ولا بحقيقة تامة مستقلة . ان هذا الوعي ينشأ ضمنيا في السلوك العام للافراد المساهمين في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ...

اما الماركسية القديمة التي كانت ترى في البروليتاريا الجماعة الاجتماعية الوحيدة القادرة على خلق ثقافة جديدة ، لانها لم تكن خاضعة للمجتمع المستعبد ، فقد كانت منطلقة من علم الاجتماع التقليدي الذي يرى ان كل ابتكار حقيقي ومهم لا ينبع الا من علاقة جوهرية بين بنية الكاتب العقلية وبين بنية الجماعة البشرية . ويؤكد كارل ماركس ان الوعي الجماعي يفقد في المجتمع الرأسمالي كل حقيقته الفعالة ويصبح شيئا فشيئا عاكسا للحياة الاقتصادية الى ان يتلاشى اخيرا .

والسؤال الرئيسي الذي يطرحه غولدمان هو التالي : كيف ترتبط البنى الاقتصادية بالظواهر الادبية في مجتمع يتم فيه هذا الترابط منعزلا عن الوعي الجماعي ؟ وقد صاغ غولدمان افتراضه الرئيسي المرتكز على اربع نقاط وهي :

أ ـ لقد ولدت في فكر اعضاء المجتمع البورجوازي ، ابتداء من سلوكهم الاقتصادي ومن وجود « قيمة التبادل » « بابة التوسط » كشكل رئيسي من اشكال الفكر ، وتصير القيمة التوسطية قيمة مطلقة بفضل انتشار الوعي الخاطىء كليا .

ب ـ ما زال في المجتمع البورجوازي عدد من الافراد المزدوجين ، من هؤلاء الافراد : نعني المبدعين ، الكتاب ، الفنانين ، الفلاسفة ، علماء اللاهوت ، ورجال الاعمال ...

ج ـ لا يمكن اعتبار أي عمل ادبي مهم كتعبير عن تجربة فردية فقط ...

د ـ ان وجود قيم (كالحرية والمساواة والملكية في فرنسا) ادى الى ولادة بابة جديدة من سرد الحياة الفردية ، هذه البابة صارت العنصر البناء في الرواية التي اتخذت شكل الفرد المشبوه او المزدوج اعتبارا من النقاط التالية : التجربة الشخصية ، التناقض الداخلي بين الفردية كقيمة عالمية انتجها المجتمع البورجوازي وبين حدود امكانيات الافراد . وقد كانت الفردية متجهة نحو الاندثار ، بعد تحول الحياة الاقتصادية واستبدال اقتصاد المزاحمة الحرة باقتصاد الكارتل والاحتكارات . وازاء هذا التحول الاقتصادي برز التحول الروائي شكلا، ولعل اهم ظواهر التحول هو اختفاء الشخص الفردي « البطل » . ولهذا التحول مرحلتان : المرحلة الاولى : أن انخفاض اهمية الفرد المنعزل ادى الى استبدال « السيرة الشخصية » كمحتوى للعمل الروائي بقيم جديدة ولدت من ايديولوجيات مختلفة . (مثل :المؤسسات، العائلة ، الثورة ...) . المرحلة الثانية : تبدأ بعد كافكا تقريبا وتستمر حتى ظهور الرواية الجديدة المعاصرة التي لم تكتمل بعد . وتتميز هذه المرحلة بترك فكرة استبدال البطل المشبوه والسيرة الذاتية بأي واقع اخر وبجهد خاص لكتابة رواية عن « غياب الموضوع » وعن عدم وجود اي بحث عن غاية . وهكذا كانت الغاية من هذه الحركة ابعاد عنصرين رئيسيين من عناصر الرواية : بسيكولوجيا البطل المشبوه وتاريخ البحث الشيطاني . من هذين العنصرين يمكن خلق علم اجتماع مسرح اللامعقول (بيكيت ، يونسكو واداموف اثناء فترة فقط) ويمكن استخلاص بعض خصائص الرسم غير التصويري . هذا الشكل الروائي هـو انتقادي وتعارضي . هو من اشكال مقاومة المجتمع البورجوازي الذي يحاول ان يظهر الى الوجود . فعمل بلزاك يعبر تعبيرا صحيحا عن قيم العالم البورجوازي : الفردية ، التعطش للقوة ، المال ، الحب الاباحي المنتصر على قيم المجتمع الاقطاعي كانكار الذات والشفقة والحب ...

ويزعم لوسيان غولدمان انه لا يوجد ابتكار أدبي وفني الا حيث يبرز التوق لتجاوز الفرد والبحث عن قيم فردية حيث « يعبر الانسان الانسان » . وهذا يعني ان الانسان لا يصير حقيقيا الا اذا احس انه جزء من الكل الذي لا يكتمل ، هذا الكل منفتح وصيروري . ويرى غولدمان أن البورجوازية قد خلقت اول شكل من اشكال الوعي غير ـ الاستاتيكي . فالميزة الرئيسية للفكر البورجوازي هي العقلانية التي تتنكر لوجود الفن . وفي المجتمع المرتبط بالسوق (اي المجتمع الرأسمالي) يصير الفنان انسانا مشبوها ، مزدوجا وهذا يعني انه انتقادي وتعارضي . وهكذا نلاحظ أن غولدمان كعالم اجتماع يعود الى التاريخ ليربطنا من خلاله بالحاضر . فصياغته لاهم المشاكل الادبية وعلاقتها بالاقتصاد واضحة . وهو ينطلق من النظرية الماركسية ـ وهو لا يخفي ذلك ـ . يتساءل القارىء هل تشكل هذه الافكار التي لخصناها بسرعة نظاما واحدا يسمح لنا ان نرى من خلاله ؟ ان هذا النظام الفكري الذي حاول غولدمان اقامته متماسك تاريخيا ، ومن حق عالم الاجتماع ان يختار بعض نقاط كمنطلقات رئيسية لابحاثه وان يترك نقاطا اخرى لباحثين اخرين . فمن حق العقل ان يطرح الاسئلة التي تهمه . وينظر غولدمان ـ وهذه هي النظرة الماركسية ـ ان ثمة علاقة قائمة بين الاقتصاد والادب . ولو عدنا الى ماركس في « نقد الاقتصاد السياسي » صفحة ٢٥٥ ـ ٢٥٧ منشورات شليشر عام ١٨٩٩ وجدنا ما يلي : « ان علينا ان نبحث في الاقتصاد السياسي عن بنية المجتمع المدني . وفي الانتاج الاجتماعي يخلق الافراد علاقات مستقلة عن ارادتهم ، ضرورية ومحددة. ان علاقات الانتاج هذه تتوافق مع درجة ما من نمو قواهم الانتاجية المادية . ان مجموع علاقات الانتاج هذه يشكل بنية المجتمع الاقتصادية، القاعدة الحقيقية التي ترتفع فوقها البنية الفوقية القضائية والسياسية والتي تستجيب لها اشكال الوعي المحددة اجتماعيا .

ان طريقة الانتاج في الحياة المادية تحدد ، بصورة عامة ،المخاصمة الاجتماعية والسياسية والفكرية في الحياة . ليس وعي الانسان هو الذي يحدد وجوده ، ان وجوده الاجتماعي هو الذي يحدد وعيه » .وهذه الفكرة الاخيرة هي المنطلق الاساسي كما يبدو لنا لغولدمان . ونشير اننا ترجمنا هذا المقطع من ماركس بشيء من التصرف . ان الوجود الاجتماعي هو الذي يحدد الوعي . ولولا العمال ـ الذين ينتجون القيم الاجتماعية الحقيقية لما كان للرواية أي معنى أو حقيقة . اذن الادب هو عمل جماعي ـ حتى القصيدة ـ وان كان المبتكر فردا لا جماعة .

***

طبعا نحن لا ننكر حق الباحث في الانطلاق من نقطة خاصة حيث يكون هناك نقاط كثيرة لا تتساوى من حيث الاهمية ونحن نوافق الموقف الماركسي حول ضرورة اخذ الاقتصاد بعين الاعتبار ، ومن المهم جدا ان نبحث عن التحول الاجتماعي الناجم عن التطور الاقتصادي . اذن غولدمان على حق في انطلاقه هذا . الا اننا نوجه اليه النقد التالي : لم يوضح كثيرا الموقف الماركسي ، ولا كيفية ولادته في القرن التاسع عشر ، واذا رد علينا بان غاية العمل هذا هي دراسة الرواية بطريقة علمية اجتماعية، اجبنا بأن الكاتب قد اختار منطلقه فلا بد من توضيحه للغاية . والنقد الثاني الذي نوجهه له هو انه نسي ان علم الاجتماع مهما حاول لا يستطيع ان ينكر البسيكولوجيا والعلوم الانسانية الاخرى ، وان على علم الاجتماع ان ينفتح على علم النفس بعد ان صار هذان العلمان في مرحلة نضج نسبية تسمح لهما بالتعاون ، ولعل انفتاح العلوم الانسانية على بعضها يسهل لنا كثيرا فهم الرواية والادب او اي ظاهرة اجتماعية اخرى ، اذ ان الحدث الاجتماعي هو كلي وشامل ـ موس ـ وهو متعدد الجوانب (غيرفيتش) . والنقد الثالث : هو ان لوسيان غولدمان يعمد الى

تحليل روايات أندره مالرو . والواضح ان الغاية من العمل هو دراسة الادب الفرنسي ككل . فلماذا اختار مالرو بالذات ؟ ونحن هنا لا نكن اي عداء منهجي لمالرو ، ولكن من حقنا ان نسأل وخاصة ان الادب الفرنسي - في الرواية خاصة - قد تمثل بكتاب كبار : اندره جيد ، سانت اكزيبوري ، مالرو ، كامو ، سارتر وروب غرييه ما هي المميزات الخاصة التي دفعت غولدمان الى البدء بمالرو بالذات . فاذن من حق القارىء ان يعرف لماذا اختار هذا الكاتب بالذات وليس سواه ؟ . وغولدمان لا يعطي اي فكرة عن سبب اختياره هذا .

***

ثم ان غولدمان يعمد الى تحليل روايات مالرو جميعا ، معتمدا كما يظهر لنا مظهر الناقد الادبي ، اي تحليل النصوص واستنباطها ومنهجتها - سائرا نحو خلق نظام فكري يبرر النظام النظري الذي صاغه في المقدمة او لا يبرره في بعض النقاط . ويسمي هذا الفصل من الدراسة : « مدخل الى دراسة تركيبية لروايات مالرو » ونحن لا نرى ان ثمة فائدة كبيرة في الحديث عن تحليل غولدمان لهذه الروايات اذ لا شيء يضمن لنا ان القارىء العربي على اطلاع كلي على روايات مالرو . وهذا لا يعني اننا نتجاهل قيمة عمل غولدمان التحليلي هذا ، ولا ننكر الملاحظات العميقة المهمة والواضحة . ونلاحظ ان غولدمان قد حاول في تحليله لروايات مالرو ان يتحاشى اصدار احكام مرتجلة او مبرهنة عن اراء ذاتية غير علمية - اراء فنية او سياسية منهجية أو ايديولوجية - ، الا ان تحاشيها بصورة تامة امر غير ممكن . وان الدراسة الراهنة ليست الا خطوة اولى ، موقتة وجزئية ، في اطار بحث عام اوسع حول الفكرة والمجتمع والادب الفرنسي بين الحربين . لذا لا يمكننا ان نصدر اي حكم موضوعي على ما هو زمنيا غير محدد وما هو في طريقه الى الوجود. هذا العمل برعم ، بقي عليه ان يزهر وان يثمر .

وقد ظهرت دراسة غولدمان هذه حينما نشر سارتر في كتابه «الكائن والعدم» ص ٦١٥ - ٦٣٨ رأيا خاصا ضد هيدجر ومالرو قريبا من رأي غولدمان الناتج عن تحليله لروايتي مالرو « الغزاة » و « النهج الملكي ». فبنظر سارتر يحدد الانسان بالمشروع الرئيسي والمشاريع الثانوية «وهنا نجد الفكرة الفلسفية التي اوردها جان لاكروا في كتابه « الفشل : الانسان هو مشروع معرض للفشل - والفشل الحقيقي هو الموت - او العدم » . فالموت عند سارتر ليس امكانا فرديا او شخصيا بل هو من معطيات الخارج . فالموت محدد ، لذا فهو غير خاضع لاختيارنا . انه كالشمس والاشياء الطبيعية . الموت هو غير المنتظر .

***

بعد ذلك يقدم غولدمان فصلا جديدا بعنوان « الرواية الجديدة والواقع » . وهذا الفصل لا علاقة له بالابحاث السابقة ولا بوجهة نظر عالم الاجتماع . فهو بين موقف عالم الاجتماع وبين موقف الكاتب . يتناول غولدمان في هذا الفصل كاتبين جديدين : الان روب - غرييه وناتالي ساررت . ويجمع هذين الكاتبين نقطة مشتركة - لعلها نقطة انطلاق أكثر مما هي نقطة التقاء - : الواقعية الادبية . ويرى معظم النقاد وقسم كبير من الجمهور في هذه الواقعية الادبية مجموعة اختبارات شكلية خالصة ومحاولة في الهرب خارج الواقع الاجتماعي . وهذان الكاتبان هما من اهم الممثلين لهذه المدرسة ، ويؤكدان لنا عكس هذا الرأي : اذ ان مهمة الواقعية الادبية هي الالمام بواقع عصرنا . فروب - غرييه لا يعتقد بوجود واقع ثابت مفروض ابديا في المجال الانساني . ان جوهر الواقع الانساني ديناميكي ، لذا فهو خاضع للتغير على ممر العصور . ويشترك كل الافراد في تغيير الواقع ، لذا فنحن لا نؤمن بعلو الكتاب وتفوقهم على الاخرين . الا ان التحول الواقعي يثير مشكلة التحولات الاجتماعية التي تخلق احتياجا لشكل روائي جديد . فما هي اسباب هذه التحولات الاجتماعية ؟ هل هي اقتصادية وثقافية وتكنيكية؟ نترك للابحاث الحالية في مجال علم الاجتماع وخاصة التركيبية ان تجيب على هذا السؤال . وفي المجال الادبي يبدو ان السبب الرئيسي هو الوحدة التركيبية الشخص - الاغراض التي تحولت وادت الى تلاشي الشخص لصالح استقلال الاغراض - او الاشياء - . ان الشكل الروائي متصل مباشرة بالبنى الاقتصادية - بنى التبادل والانتاج من اجل السوق . وهنا تبرز اهمية النظرية الماركسية حول المجتمع الرأسمالي حيث تسيطر « وثنية السلع » وتأليه المادة وعبادتها مما يؤدي الى سحق الانسان واستعباده . فهذه كما يظهر احدى نتائج المجتمع الرأسمالي التي اشار اليها ماركس في معظم مؤلفاته . فهل هناك علاقات وتوافقات بين تاريخ بنى الاستعباد وتاريخ البنى الروائية؟ وحتى نجيب لا بد من تعريف اربعة عناصر رئيسية : الاستعباد كتعبير بسيكولوجي . الاقتصاد الليبيرالي . نمو الكارتل والاحتكار والرأسمال في القرن العشرين والانتقال من الرأسمالية الى الاستعمار . واخيرا يجب تعريف تدخل الدولة في تنظيم الاقتصاد . فماذا تعني كلمة مثل « Réification » ؟ ان ماركس يستخدمها في كتابه « الرأسمال » بمعنى « عبادة البضاعة » . وهذه العبادة التي تؤدي الى استعباد الانسان ، ناتجة عن غياب المنظمة القادرة في المجتمع الرأسمالي الليبيرالي على تنظيم الانتاج والتوزيع بطريقة واعية داخل وحدة اجتماعية محدودة. وهكذا يحول المجتمع الليبيرالي كل القيم الفردية الى امتلاك لاشياء ولا يعتبر كحقيقة انسانية جوهرية سوى الفرد المنعزل عن المجموع . وهكذا تتحقق كما نرى نظرية ماركس علميا .

وقد اوضح روب - غرييه : ان الرواية الكلاسيكية تعطي اهمية كبيرة للاشياء الا ان هذه الاشياء تستقي أهميتها من علاقات الافراد بها . وهكذا نستطيع ان نميز بين مرحلتين في تاريخ بنى المجتمع الغربي الرأسمالي . المرحلة الاولى وهي المرحلة الاستعمارية الممتدة من ١٩١٢ الى ١٩٤٥ وتمتاز بتلاشي الفرد كحقيقة جوهرية وباستقلال الاشياء . والمرحلة الثانية هي المرحلة الرأسمالية بتنظيمها المعاصر ، وتمتاز باقامة عالم الاشياء وتحويله الى عالم مستقل ببنائه الخاصة ، التي تسمح في الحقيقة ، وحدها للانسان ان يعبر عن ذاته . انهم يفصلون بذلك الانسان عن مجال تجربته الكيانية ، عن وسائل الانتاج والالات والمصانع ... فيتيسر لهم استعباده بذلك .

وتختلف ناتالي ساررت عن روب غرييه حول غاية البحث الروائي فقط . فهذا « الاسترقاق بالمعنى الماركسي » هو موضوع رواية روب غرييه الثالثة : الغيرة . حيث يتحول الافراد الى مشاهدين ، الى كائنات سلبية ، ويتحول الافراد الى اشياء حيث يصير من الصعب التمييز بين الافراد والاشياء . فما هو اكثر اهمية هو بنية العالم الجديد حيث لا يستطيع البشر ان يسيطروا على الاشياء ، وحيث تتلاشى مشاعرنا طالما اننا لا نتمرد على عبودية الاشياء. وينشق روب غرييه عن الماركسيين. فيوضح : ان الماركسيين هم اصحاب مواقف . اما انا فانني انسان واقعي وموضوعي . وهذا لا يقنعنا ابدا . فالانسان موقفي مهما فعل . فحينما يختار روب غرييه الواقع والموضوعية ، نسأله لماذا فعل ذلك؟ ما الذي دفعه لمثل هذا الاختيار ؟ ومهما تكن اجوبته فاننا نستنتج انه اتخذ موقفا شاء ام ابى . وهو يلتقي مع الماركسية رغما عنه حول ضرورة اتخاذ المواقف . والا فسيبطل الكاتب ان يصير كاتبا اذ انه لا يستطيع ان يبقى « ذا عين باردة » . آن الاختيار يفترض الحرية والحرية تفترض انظمة فلسفية وفكرية وتقييمية . ان اختار هو آن اقيم والتقييم يعني انني اتخذ موقفا ما حسب وعي . ولا يهم هنا ان يكون الموقف بمعناه السارتري او بمعناه الماركسي . ويقصد روب غرييه انه بعكس الفلسفة الكلاسيكية التي تحلل موضوعا ما وتصدر حكما عليه ، سيلجأ الى خلق عالم متخيل دون ان يحكم او يدين او يستحسن . ان مهمته هي تسجيل الوجود كواقع جوهري . يحق لنا ان نتساءل هل هذا ممكن ؟ ونحن نجيب هذا غير ممكن لا علميا ولا ادبيا . ولنأخذ مثلا في الادب : ان كتابات كافكا وسارتر في الغثيان ... هي كتب موقفية ازاء اللامعقول ... الكاتب لا يستطيع ان يصير الة .. الكتابة تجربة وتفترض المشاركة والحساسية . ولعل روب غرييه يناقض نفسه : ففي كتابه « المتاهة » يسيطر جو من الكآبة . هذه الكآبة تحتاج الى شعور ووعي بشري . والوعي يفترض التفكير بشيء ما ، والتفكير سواء ارتبط بالواقع او

باللاواقع ، يفترض اتخاذ موقف ما . ونحن نسأل لماذا أختار الكآبة دون سواها في كتابه هذا ؟ ثمة مشاكل كثيرة للمجتمع الصناعي الراسمالي الذي يكتب عنه غريبه : الإضرابات ، مشاكل التعليم ، الحريات الحقيقية ... لماذا اختار هذه الظاهرة بالذات ؟ ان اختياره هذا نابع عن موقفية مقصودة . واما ان يصف الشعور بالكآبة بصدق فهذا شيء اخر ، والصدق نسبي وصعب . فمثلا في كتابه الذي صار فيلما « السنة الاخيرة في مارينباد » يبدو للكآبة والقلق وجه اخر : الامل . اليس هذا حكما على الواقع واختيارا موقفيا ؟ ان مشكلة الوجود البشري الصحيح هي مشكلة الزمن وطبيعته : الزمن الفردي والتاريخي او النفسي والاجتماعي . وهذا ما اكتشفه علماء الاجتماع منذ عهد بعيد حينما اكدوا: ان الحياة العاطفية والفكرية لها معناها الموضوعي وخصائصها التاريخية والاجتماعية . ان واقعية روب غريبه وسارروت تعد يخلق عالم مماثل بيناه لبنية الواقع الاجتماعي الذي يولد فيه العمل الادبي .

ويختتم غولدمان كتابه بمقال بعنوان « المنهج التركيبي في تاريخ الادب » . ويعتبر غولدمان الابداع الفكري كفرع مميز بدون شك ، لكن له نفس الطبيعة التي تملكها الفروع الاخرى المعبرة عن السلوك البشري. لذا فالابداع الفكري خاضع لنفس القوانين التي تخضع لها هذه الاخيرة ، وهو صعب الدراسة علميا . الا ان التركيبية تحاول انتتخطى تلك الصعوبات . ولنر معا اهم مبادىء هذا المنهج العلمي في النقد . نلاحظ ان ثمة تعارضا بين مدرستين كبيرتين في النقد الادبي ، تتمم احداهما الاخرى . هاتان المدرستان اللتان ترتبطان بهذا المنهج هما : الماركسية والتحليل النفسي . وتنطلق التركيبية من الافتراض التالي : ان كل سلوك بشري هو محاولة في اعطاء جواب ذي معنى على موقف خاص ، ويميل هذا السلوك الى ايجاد تعادل بين الفاعل وموضوع الفعل في عالم مزدوج . فما هو في الحقيقة مسبب التفكير والفعل ؟ ثلاثة اجوبة ممكنة : الفرد ، الجماعة ، الجماعة المنتظمة اجتماعيا . لكن لماذا نربط العمل بالجماعة المنتظمة اجتماعيا بدلا من ربطه مباشرة بالكاتب الذي الفه ؟ اننا لا ننكر اهمية الكاتب . لكن كيف نستطيع ان نتجاهل فنومنولوجيا وتجريبيا حقيقة الوسط الاجتماعي ؟ فالوسط الاجتماعي هو محدد خارجي ونمتاز حقيقته الخاصة باثرها السببي وفعلها في تربية الفرد الفكرية . فالدراسات البسيكولوجية لم تتمكن ان توضح كيف كتب راسين مجموع مؤلفاته الدراسية والتراجيدية او تشرح لماذا لم يكتب مثلا مؤلفات كورنيل او موليير . هذا يعني ان علم الحياة الشخصية عاجز وحده ان يبرهن الظاهرة الادبية موضحا اسبابها .

فالعلم كما نعرف هو مجهود خاص لاكتشاف علاقات « ضرورية بين الظواهر » ، واما المحاولات القاصدة اكتشاف علاقات بين الاعمال الفكرية والجماعات المنتظمة اجتماعيا — المعتبرة كقوى خلاقة — فهي حسب معرفتنا العلمية الراهنة اهم من كل المحاولات السابقة التي كانت تعتبر ان الفرد هو الخالق الحقيقي . لذا لا بد لعالم الاجتماع ان ينسى اهمية الفرد النسبية وعليه ان يتابع ابحاثه في دراسة بنى المجتمع — اي مجموع العلاقات الاجتماعية المعقدة . وعلم الاجتماع الادبي سيتجه نحو دراسة محتوى العمل الادبي آخذا بعين الاعتبار وحدة هذا الاخير . ان المنهج التركيبي قد مثل تغييرا كليا في اتجاه البحث ، فافتراضه الرئيسي كان : الاخذ بعين الاعتبار الميزة الجماعية للخلق الادبي ، وان هذه الميزة تنبع من « تركيبات » عالم العمل ذاته ، وان هذه التركيبات موافقة لتركيبات بعض الجماعات الفكرية او على علاقة فكرية واضحة معها . بينما كان يعتقد سابقا أن الكاتب له حريته الكاملة في الخلق والتخيل منفصلا عن المحددات الاجتماعية . وهذا ما يفصل جوهريا علم الاجتماع الذي يدرس محتوى المؤلف عن علم الاجتماع التركيبي . وغاية عالم الاجتماع هي الشرح والفهم اللذان يشكلان وجها واحدا لعملية واحدة. ولا بد اخيرا من دراسة وظيفة الخلق الادبي واثرها في الحياة الاجتماعية.

ان التحليل النفسي ، كما قدمه فرويد على الاقل ، غير مقنع وغير كاف علميا . فشروح فرويد لا تأخذ بعين الاعتبار ابعاد الزمن وخاصة المستقبل . وفرويد يتجاهل تماما قوى التعادل الوضعية التي تؤثر على البنية البشرية والفردية والجماعية . فالشرح يعني في لغته العودة الى الطفولة والقوى الفريزية المكبوتة ... ويتجاهل الدور الايجابي الذي يستطيع ان يلعبه الوعي وعلاقة الانسان بالواقع . واما الفرد فهو عند فرويد « فاعل » مطلق وكل الاشخاص الاخرين ما هم سوى اغراض لاشباعه او لحرمانه .

اما النظرية الماركسية فهي بدون شك متقدمة جدا على النظرية الفرويدية ، اذ انها لا تدخل المستقبل كعامل تعليلي فقط بل كمعنى فردي للاحداث الاجتماعية الى جانب معناها الجماعي . وهذا يعني ان المعنى الفلسفي لكتاب باسكال « افكار » لا يتضح الا بواسطة تحليل تاريخي — اجتماعي (علميا) . اما الدراسات البسيكولوجية فتستطيع ان تساعدنا على فهم النقطة التالية في كتابات باسكال : فهي قادرة ان توضح لماذا استطاع باسكال كفرد ما بين مئات الجانسينيين ان يعبر عن رؤية تراجيدية على الصعيد الادبي والفلسفي ، دون ان تضيف اي شيء الى مشكلة : طبيعة ومحتوى ومعنى هذه الرؤية التراجيدية .

تلك هي اهم النقاط التي عالجها كتاب غولدمان . وهذا الكتاب هو مجموع نتائج واقتراحات لذا فهو ذو قيمة اخبارية قبل كل شيء وله قيمة علمية افتراضية . لذا فهذا الكتاب دعوة للمشاركة في طرح وفهم مشاكل الادب في مجال جديد هو مجال علم الاجتماع الادبي التركيبي والوظيفي والتاريخي . اذ كل هذا يتمم بعضه البعض ويصلح اخطاء كل باحث على حدة . فالشرح السببي لا يتنافى مع الشرح التاريخي او النفسي او الاجتماعي . فهل نجح غولدمان في محاولته هذه ام اخفق ؟ نحن نرى ان الاجابة في هذه المرحلة من البحث مبكرة جدا . الا ان عمله رصين جيد وعميق — والعمق لا ينبع هنا من ايراد اشياء كثيرة بل من الالحاح على ما هو جوهري ومحرك في دراسة الادب . فبانتظار تتمة هذه الدراسة نرجو أن تكون هذه الدعوة موجهة ايضا للباحث العربي الذي عليه ان يقيم تراثه — وعلى الاقل ان يرى هذا الركام من الكتب الحديثة والمعاصرة التي تحتاج الى درس وتوضيح وتقييم حتى نتمكن فعلا ان نعرف اين صرنا في مغامراتنا الفكرية وما هي العلاقة القائمة بين ادبنا وتطورنا الاجتماعي ، الثوري خاصة . وهذا ما سنحاول ان نتبين بعض نقاطه في القسم الثاني من هذه الدراسة : « مع الثورة » .

جامعة ليون (فرنسا) خليل احمد خليل

شيء ما.. كالومضة!

... ما زلت احدق في الكوه ...
وافكر في هذي الدنيا ـ
دنيانا الواسعة الحلوه
ويخالجني فرح الاموات
فرح الاموات لصوت الصور
فرح العميان للون النسور ..
فرح لا يخضع للكلمات ...
اذ ادرك معنى ان احيا ..
مشدوداً في رحم الدنيا ..
يتوقعني قدري ..
ويناديني ظفري ..
وتلوح جميع أمانيا ..
تتدلى من قلب الكوه ..
فوقي ... لا ابعد من خطوه ..
وامد يدي ..
فاكاد .. اكاد .. اكاد
لولا ان يوقظني الجلاد ..
... ويخالجني غضب وحشي
غضب يهتز له نعشي ...
غضب قهار ...
غضب لا يخضع للافكار ...
واصيخ ، فاسمع صوت الريح
كالويل تولول في روحي ...
لا شيء اذن ؟
فالكوة وهم ! .
والدنيا حلم !
فعلام ابحث عن نفسي ؟
عبثا ..
عبثا ارفع تابوتي للشمس
عبثا ابحث في المعنى ... في
الكلمات
شيء ما ... شيء كالومضة مات..
واصيخ ، فاسمع صوت نواح !
فاصيح : الا ... لا تبكوني ..
اني ما زلت هنا احيا ...
ما زلت افكر في الدنيا ...
ما زال العالم يدعوني ...
لن يطفأ في روحي المصباح ...
لن تغلق في قبري الكوه ...
اني ما زلت هنا اقوى ..
ما زلت افكر في الدنيا ـ
دنيانا الواسعة الحلوه ...
وافيق على صوت السجان
يتردد مقرورا سأمان ..
... لم يبق لدي سوى سجني ..
وصدى يتردد في اذني
فاحاول : ادنيه مني
أيأس : ابعده عني ..
عبثا ...
عبثا ... اخضعه للكلمات
فالماضي ... شيء مات ..

... واحس كأن هموم العصر ..
تتجمع .. ترسف في قبري ..
تتحرك في غضب وحشي ...
وتشير الى خشب النعش ...
ماذا اصنع من نعشي ؟ زورق ؟ ...
وهما .. قد يطفو .. او يغرق ؟ .
حلما .. قد يقلع .. او يرسي ؟ .
عبثا .. عبثا ابحث عن نفسي !!
... وتمر خلالي الاعوام ..
واظل احدق في الكوه ..
واظل احدق ..
واكاد .. اكاد اصدق ..
ان الدنيا ـ
دنيانا الواسعة الحلوه
تتململ مثلي ... تتلوى ..
تتنفس من هذي الكوه ..
ويح الانسان !!
يحيا ... تترصده القضبان ...
ابدا .. يتحدى ... يتمرد ...
ويصارعه القدر الاسود
ويلاحقه وجه السجان ..
... واصيخ، فاسمع اطلاق النار..
يدوي في الارض ...
فيا للعار !! ...
والسجن يغص حوالَيّ ..
وتضيق بقتلاها الدنيا ..
ويسيل دم الانسان ...
يجري في كل مكان ..
قتلى .. قتلى .. قتلى ..
واصيح بهم .. كلا ! ...
« يا رب .. السجن احب الَيّ !! »

●

... لم يبق لدي سوى سجني
وبقايا شوق للدنيا ...
وملامح تغريني أن احيا ..
« كانت عيناك على روحي ...
تنمو ... تتندى .. تتزنبق ...
ابدا .. لا تطفو .. لا تغرق ... »
... لم يبق سوى عينيك بباب
السور ..
تدعوني ... تتمنى ... تتشوق ..
تتفرس في وجه الليل الازرق ...
وتراقب لي خيط النور ...
وتراقبني ...
وتشجعني ...
وتريني بعضا من امسي ...
فاصيح : « اعيدوا لي نفسي ...
لا يمكن ان احيا في الظلمات ! »
وتموت على شفتي الكلمات !!

يوسف الصائغ

محمد أوغلي محمد ...

قصة بقلم الدكتور جورج حنا

فور تسلمي شهادة الطب عام ١٩١٦ ، جرتني الدولة العثمانية جرا الى الحرب كطبيب مكلف في الجيش رغم ان البرتوكول الذي اتفقت عليه مع الدول الاوروبية بعد حوادث ١٨٦٠ المشؤومة جعل لبنان متصرفية ممتازة ، ذات استقلال ذاتي ، واعفى اللبنانيين من الخدمة العسكرية . غير ان الدولة العلية ، اذ دخلت الحرب الى جانب المانيا ، نقضت هذا الاتفاق وجرت معظم الاطباء اللبنانيين الى الجيش ، لحاجتها الماسة الى اطباء . كنت انا واحدا منهم .

كانت اول فرقة عسكرية عينت فيها ، مختصة بتدريب الجيوش قبل سوقها الى القتال .. مركزها « طوبراق قلعة » في ولاية اضنة .

***

وطوبراق قلعة قرية صغيرة تقع في منبسط تحوطه جبال ، تشرف على بوغاز الاسكندرونة .. مساكنها اكواخ ، مصنوعة من جذوع الشجر ، والقش ، والفزار ، ومطلية من الداخل والخارج ببراز البقر ، لمنع الحر في الصيف ، والبرد في الشتاء .. سكانها المئة عدا ، كلهم اميون ليس بينهم من يقرأ كلمة و يكتب حرفا ، غير المختار والامام ، المنتدبين من الخارج لمختارية القرية وامامتها ، الاول لجباية الضرائب ، والثاني لاعداد مخاليق الله للدخول الى السماء .. نساؤها – كرجالها – يلبسن سترة مزمومة على الصدر ، فوق سروال فضفاض يصل الى الكاحل . اطفالها هزلى معمشو العيون ، بسبب قلة التغذية وفقدان الوسائل الصحية .. دخلها من الارض يكاد لا يكفي لسد الرمق .. غير ان وجود الجيش المخيم فيها وما حواليها ، فتح لها بابا لدخل جديد ، يكسبه اطفالها مما يتكرم عليهم الجيش ، ضباطا وافرادا .. وتكسبه نساؤها ، مقابل ترفيههن على الجيوش المتعطشة الى الترفيه عن نفسها . وقد كانت امرأة طوبراق قلعة كريمة الى ابعد الحدود بهذه المنحة ، تقدمها احيانا حلالا زلالا دونما تعويض ، واحيانا اكثر ، مقابل ما يسمح به خاطر من تجود عليه المرأة بعطائها ، نزولا من عشرة قروش الى رغيف من ارغفة الجيش (المسمى التعيين) .. امرأة طوبراق قلعة يتعين عليها خدمة الوطن ، وحقها على الوطن ، ان يشكر لها خدمتها الوحيدة التي بمكنتها القيام بها . ومن الانصاف ان نقول ، ان امرأة طوبراق قلعة ، ما كانت تبخل بهذه الخدمة على احد . وبوسعنا التوكيد ، ان بين مواليد طوبراق قلعة ، عددا لا بأس به ، ترجع بنوته الى اب من الجيش العثماني المظفر .

في هذه القرية التركمانية عشت شهورا خمسة .. عشتها طبيبا بالاسم ، وبالبزة العسكرية ذات الكتيفتين الصفراوين ، والسيف على جنبي ، والستمائة قرش في اخر كل شهر . اعالج مرضاي بما تفتقت عنه عبقرية سرطبابة الجيش من علاجات لا تشفي مريضا ولا تبلسم جرح جريح .. صبغة اليود لمن يشكو وجعا .. وغلي ورق الزيتون لمريض بالملاريا ، في منطقة بينها وبين الملاريا معاهدة صداقة وحسن جوار . اما المتمارضون وما اكثرهم فمعالجتهم بكف على الوجه ، او بيوم استراحة من التمرين العسكري عندما تتحرك في الشفقة على المتعبين منهم .. ساعة في الصباح اقضيها « على الواقف » مع زبائني .. واقضي الساعات الاخرى في « اكل وشرب وطق حنك » مع رفاقي الضباط .. وليذهب الطب كعلم الى الجحيم .

وكان يوم صدرت فيه الاوامر الهمايونية ، بوجوب انتقالي على وجه السرعة ، الى « زيتون بيلي » الاقرب من طوبراق قلعة الى بوغاز الاسكندرونة . ومع انتقالي لهذه القرية تبدأ الحكاية التي ارويها بتفاصيلها ، كأني اراها الان امام عيني .

بين طوبراق قلعة وزيتون بيلي مسافة عشرين او خمسة وعشرين كيلو مترا ، في طرقات لولبية وعرة وموحشة . وقد قطعت المسافة راكبا على حصان ، تكرمت علي به القيادة بوصفي طبيبا وضابطا .. كما تكرمت كذلك بجندي من المفرزة الصحية ليرافقني في الطريق . اخترت السفر ليلا تخلصا من الحر المذيب في صيف المنطقة .. الطريق مقفرة من الناس .لا صوت يسمع الا اصوات ابناء وبنات آوى ، تعوي سمفونياتها في سكون الليل ، لتطيب خاطر المسافر وتسليه في وحدته.

سرت مع رفيقي شريف على بركات الله .. وكان رفيقي شريف – وهو عربي من دمشق – يسقيني بنكاته الشامية .. ويقذف المسبات المجلجلة ، من صنع شباب المرجة ، على الدولة العثمانية « عدوة العرب » .. طالبا الى الله ان يمنحها الظفر بالهلاك ، لكي يتخلص العرب من حكمها وتحكمها ووجودها .

في منتصف الطريق ... وفيما كان رفيقي يكدس المسبات اكداسا فوق اكداس بين نكتة واخرى .. طن في آذاننا انين من وراء كومة صخور . كان الليل حالك العتمة ، وسكون الليل يدخل الرعب حتى في قلب حضرة الضابط اليوزباشي في جيش السلطان ابن السلطان ، السلطان الغازي محمد رشاد خان .

مشينا نحو الصوت .. فرأينا مشهدا يعصر القلب عصرا .. فتى دون العشرين سنا .. عليه لباس الجندي ، كان متقوقعا ككلب ، رأسه غارقا في بركة قيء قذفته معدة احرقتها الحمى ، ووحله التراب .. وكان
غارقا في بركة قيء قذفته معدة احرقتها الحمى ، ووحله التراب .. وكان
الذباب يحوم عليه ، ويأخذ غذاءه منه .. وكانت جحافل القمل تسرح على وجهه وعنقه ، وتمتص الحياة من دمائه بسهولة ويسر .. وكانت رجلاه متورمتين كالمصاب « بمرض الفيل » . ويده اليمنى على مكان القلب فيه كأنه يخشى ان تتوقف نبضات قلبه .. وكانت قبعته العسكرية قد افلتت عن رأسه لكي لا تحرم الذباب والقمل من خصب الارض التي ترعى فيها .. اما سرواله المسمى بنطلونا ، فكان معمدا بالبول والقيء ، المنطلق من بطنه رغوة بعد رغوة ، فتفوح المكان برائحة كرائحة جثة حيوان عفنة .

اقتربنا من الفتى واصابعنا تشد على انفينا لهذه الرائحة الكريهة . واذ سمع خشخشة خطانا ، صاح « آمان جانم .. صو .. صو .. صو .. الله اشكنا صو » (ماء ماء من اجل الله ماء) .. فبان لسانه الاسود سواد الفحم ، من بين اسنان هي ايضا بسواد الفحم ..

وحاولنا ان نعرف منه شيئا ، فلم نأخذ غير كلمة « آمان جانم .. صو .. صو .. الله اشكنا صو » .

ومد رفيقي شريف يده الى ما تحت سترة الفتى .. وسحب الهوية المعلقة في عنقه ، ككل عسكري في الجيش .. « احمد اوغلي محمد ، من مدينة دياربكر ومن مواليد ١٣١٥ هجرية .. فرقة ٤٤ .. الطابور الاول» .

اذن الجندي من افراد الطابور المرسل انا اليه ؟

عبثا حاولت الاستفهام عما به . فكان جوابه الوحيد « آمان جانم صو .. صو .. الله اشكنا صو » . وقد سقاه شريف من مياه المطرة على جنبه .. فامسكها بيديه وكرعها الى اخر نقطة .. وما ارتوى .

قال لي شريف – وكان اخبر مني بمعنويات الجيش الهمايوني – « فراري هارب من جحيم الجيش » . قالها وهو يكيل المسبات « للدولة العلية » .

قلت : دعنا من هذا الان .. قد يكون فراريا او لا يكون .. ولكنه على كل حال انسان .

مسست جبهته ، فكادت يدي تحترق من ارتفاع الحرارة في جسمه ، الى ما فوق الاربعين .. وشاهدت على صدره وبطنه ، بقعا حمراء داكنة ، تسرح عليها جحافل القمل . انه التيفوس .

وامام هذا المشهد المأساة ، وقف « النطاسي » ببزته العسكرية

والسيف المتدلي على جنبه ، مكبل اليدين ، ليس لديه ما يساعد هـذا المسكين ، غير وعد كاذب يطمئنه به ، وجرعة ماء من مطرة تبلل لسانه دقيقة او دقيقتين .

طلبت من رفيقي شريف أن يبقى الى جانب الفتى ، ريثما اعود من مقر القيادة ، بشيء نستطيع أن نعمله له .

وخلع شريف عنه سترته العسكرية ، ولف بها الفتى الهارب الى الموت ، بعد ان نظف الاقذار عنه بمنديله .. وجلس فوق رأسه كما لو كان امه بالذات .

ولم اكن اجيد ركوب الخيل في حياتي . غير ان هذا المشهد المروع ارتجل في الشجاعة . فامتطيت حصاني (الذي وقفت بانه غير حرون) .. وهمزته بمهماز هو من مكملات البزة العسكرية .. وطرت مع الريح ، وانا متمسك باللجام ، ومسمر على ظهر جوادي ، خوفا من ان اقذف الى الارض الموحشة .. وقطعت العشر كيلو مترات الى مقر القيادة بنصف ساعة .. ووصلتها مع الفجر .

***

كان صاحب السعادة القائد واقفا امام خيمة القيادة ، المنصوبة على هضبة تشرف على المخيم في السهل ، وتبعد عنه مسافة مئة متر .. يرتفع فوقها علم القيادة . وكان للخيمة بابان ، باب امامي يشرف على المخيم ، وباب خلفي لفضاء حاجات القائد الخاصة .. على جوانبها فسحة مترية مزروعة بالازهار السريعة النمو ، كان صاحب السعادة يفرك عينيه المدمشتين بعد ليلة نامها ملء جفنيه ، وهو يراقب تمرين الجيش بنظارته العسكرية .

ضربت لسعادته السلام العسكري ، كما كنت تعلمته انا الضابط اللامسلكي المستعار بالقوة بطبابة الجيش .. فبسم لي ، وتواضع في مد يده لمصافحتي .

كان هذا القائد طويل القامة بهي الطلعة .. على كتفه جديلة ذهبية اللون ، يزينها تاج وسيف ، ككل من هو برتبة امير لواء .. وجه ابيض ، وعينان زرقاوان ، وشعر اسود ، وشاربان معكوفا الطرفين كشاربي عنترة بن شداد .. وكانت على صدره مدالية الحرب ، ومدالية المجيدي من الدرجة الممتازة .. وكان يتكلم الفرنسية المكسرة ، ويساعدها باشارة من يديه ، وغمزة من عينيه عندما تفوته الكلمة الفرنسية .. وكان يتأنق في لباسه اكثر من سائر الضباط لكونه من عائلة اسطمبولية عريقة .. كان يحكى عنه (بالسر طبعا) انه مولع بمعاشرة الفتيان . وقد ارسل مرة الى جبهة القتال من جبال اريحا ، وبقي فيها شهرا واحدا فقط ، وكوفيء بالتاج على جديلته لبطولته في استراتيجية الهزيمة أمام العدو . وكان - على ما يدعي - من اعرق العائلات الاسطمبولية ، التي كان منها خمسة باشاوات ، احدهم ابوه بالذات . وكان لهذا القائد الارستوقراطي حظوة خاصة عند « الباب العالي » وكبار اركان الدولة ، لا تسمح بعرضه لاخطار القتال .. انه هنا قائد تدريب ، يخطط ويدرب ، ويسوق القطعان البشرية الى الموت ، وهو عن ساحة الموت بعيد .

ما ان وقفت في حضرته حتى قال :

« اهلا (دقتور به ...) لقد وصلنا الامر بتعيينك طبيبا للطابور الاول في فرقتنا . الطابور في قرية زيتون بيلي على بعد كيلو متر من هنا . لبناني انت اليس كذلك ؟ (نعم يا سيدي) .. ما اجمل بلدك !. امضيت فيه شهرا من اجمل ايام العمر في « السفر برلك » .. انكلم العربية قليلا .. كم كلمة لا غير .. واعرف ابناءنا العرب وبطولتهم .. ما اخبارك عن بلادكم (شكرت ربي لانه لم يترك لي فرصة لابتكار الاكاذيب ولم اجرؤ على ان اخبره الحقيقة) .. اهلا بك .. انا مستعد لكل خدمة » .

شعرت في لهجة كلامه عن العرب ، انه على علم « بمحبة اللبنانيين والعرب لدولته العلية » .

كان حضرة القائد لطيفا معي الى اقصى حد . فتشجعت وسألته باكثر ما يكون من الوداعة والاحترام : هل يسمح سيدي الزعيم بكلمة ؟

- يا هلا دوقتور به .

قصصت عليه ما شاهدته في الطريق عن الفتى الهارب الى الموت .. وطلبت منه باستجداء بالغ ، ان يأمر مستشفى القيادة ، ليزودني بما استطيع به مساعدة الانسان الذي قصصت عليه امره .

- أسمه ؟

- من الهوية المعلقة في عنقه هو احمد اوغلي محمد من ديار بكر ، من مواليد ١٣١٥ ، ومن افراد الطابور الاول في فرقة ٤٤ ، اي الطابور الذي سأكون انا طبيبه. حك الزعيم رأسه المنفوش الشعر وعاد الى فرك عينيه:

- اجك اوغلي أجك ! (حمار ابن حمار) فراري هارب من الطابور. كلب من الكلاب الذين يفرون من الجيش بينما الوطن في خطر .. انه يحتضر ؟ وماذا في ذلك ؟ دعه يموت .. ان الله ينتقم منه قبل ان ننتقم منه نحن .. خائن ابن خائن يستحق الاعدام !

قلت في سري : « ما اكفركم بالله الذي باسمه تدينون البشر ! »

غير اني اذ رأيته يبتسم لي ، ويتعمد التحدث معي بفرنسيته المكسرة ، تشجعت والححت بالطلب وقلت له :

- قد يكون هذا الشاب فراريا او لا يكون . فاذا شفي ، تدينونه بما يستحق .. غير انه حتى الان انسان !

قال : - فراري خائن .. يبدو يا عزيزي دوقتور به ، انك رقيق الشعور ككل الاطباء .. رقة الشعور لا مكان لها ايام الحرب .. هل سألته متى ترك الطابور .. هل رأيت معه سنكة وبارودة ؟

- من متى ترك الطابور ، لا اعلم .. على اني اقدر ، من حالته ، انه في المكان الذي وجدته فيه ، منذ كم يوم .. ما رأيت معه لا بارودة ولا سنكة .. كل ما يتلفظ به .. الله اشكنا صو .. صو ..

- فراري خائن مئة بالمئة .. كوبك اوغلي كوبك (كلب ابن كلب).

- من يعلم يا سيدي اذا لم يكن قد مر به احد ، وسرق بارودته وسنكته وهو في حالة اغماء ؟

هز الزعيم رأسه ، وابتسم في شيء من الخبث ، وعدم الاقتناع بما قلت .. وربت على كتفي بلطافة بالغة ، لجهلي مثل هذه الامور .. وقرن لطافته « بمون شير دوكتور » .

- رغم تأكدي بان انسانك هذا خائن وفراري ، فلن ارد لك اول طلب تطلبه مني .. وستعرف فيما بعد ان من تشفق عليه لا يستحق شفقتك .. اتمنى له الشفاء ، لننتقم منه قبل ان ينتقم منه الله .

كان كلما مر امامه احد الضباط يضرب له السلام العسكري ، فيرد هو عليه بعدم اكتراث .. هو الزعيم وامير لواء ، وسليل اعرق عائلة اسطمبولية .

غادرت الزعيم على الاثر بعد ان امر رئيس اركانه ، ليتلفن للمستشفى كي يسلمني ما اطلب .. وودعته بالسلام العسكري .

ومع شروق الشمس حملت ما أخذته من المستشفى ، واسرعت الى حيث تركت احمد اوغلي محمد ، مطروحا في البركة الموحلة ، يصارع الموت .

***

كان احمد اوغلي محمد ، يلفظ اخر انفاسه . وكان رفيقي شريف واقفا فوق رأسه ، وفي عينيه دمعة .

وجعل شريف يحفر بيديه الاثنتين حفرة في تلك الارض الموحشة ، ويحمل الجثة اليها .. وهو يتلو الفاتحة .

وفيما كان شريف ينقل الجثة الى القبر ، سقطت من وراء سترة الميت محفظة صغيرة ، مبللة ومهترئة الحوافي .. فيها مصحف صغير ، وصورة فتاة ، يبدو من هيئتها انها بنت خمس عشرة سنة ، ما عرفنا اذا كانت اخته او خطيبته او حبيبة على قلبه . فالتقطها شريف ، ورفعها على صدر الفتى الميت ، فوق قلبه الصامت .

***

تركنا الفتى اليافع مطمورا تحت التراب في مجاهل المنطقة ، بعيدا عن اهله والحبيبة التي دفناها على صدره . تركناه حزينين على فتى بعمر الورود يموت ميتة كلب ، في وطن حكامه يلعبون بمقدرات الانسان، ويرقصون على قبور من يرسلونهم الى الموت .

وافرغ رفيقي شريف كل ما عنده من مسبات على الدولة العلية .

ثم تابعنا السير الى الطابور ، المهيأ للزحف على العدو في جبهة القدس .. حيث امضيت شهرا واحدا ، شاهدت فيه انهيار الجيش العثماني .. وسقوط الاف « احمد اوغلي محمد » في « ميدان الشرف » فداء عن وطن السلطان ابن السلطان السلطان محمد رشاد خان .

جورج حنا

تقاسيم على القرار

يا عابرا في حلك الليل الى مناكب الجزيره
حصانه الذكرى ، وصمت الليل ، وانكفاءة الزمن
متاعــه الشجن
مُرَّ بنا ، انزل على بيوتنا الصغيره
بُلِّ الصدى بجرعة من اللبن
فعندنا ، ينسى الغريب عندنا
حنينه الى الوطن

***

دروبنا للعابرين شرعة سخيه
والناس لا تبخل ، يا صديق ، بالهديه
فالناس ، كل الناس في مدينتي سواء
ألحب في ربوعهم يورق دون ماء
كاذرع الصبار في الصحراء ، والعشاق انبياء
تلهث في وجوههم براءة الرؤيا
وفي مسار الحلم في اهدابهم تضيء
منابع الذكرى ، وظل الخطوة الجريحه
وتلتقي النجوم بالعناكب الكسيحه
وتستوي السماء والدنيا

***

هم يقرأون الغيب في عينيك ، يفتحون غابة المصير
ويعرفون كل ما يرف في صدرك ، حتى سرك الصغير
فــلا تخف !
فالناس ، كل الناس انقياء
يستشرفون عبر ليلهم مدارج الضياء
ويوقدون شمعة لله في المفازة الكبيره
لكل وافد يمر من مسالك الجزيره
ويغسلون جرحه ، يهدهدون نفسه المريره
فــلا تخف !
اذا نزلت أرضنا
من النمور والذئاب في شعابها الكثيره
لانها من الخزف
يقتلها الصمتُ
حياتها مــوت
لكنها من التحف
نحن خلقناها لمن يخلفنا ذخيره

***

الناس في مدينتي أشبه بالنخيلِ
بصبره الطويل
وزهوه ، وصمته النبيل
فــلا تخف !
اذا نزلت أرضنا ، من التحف
لانها من الخزف
نحن خلقناها للاشيء سوى الشهاده
بأننا نخلق اذ نشاء ما نشاء ، مثل الله اذ برا عباده
فــلا تخف !

محمد سعيد الصكار



دراسات في الآداب الأجنبية المعاصرة :

ألان روب ـ غرييه

بقلم جون ويتمان
ترجمة محيي الدين صبحي

من الكتاب (*) الذين اكدوا اسماءهم في المدة الاخيرة في عالم الادب ، الروائي الان روب غرييه الذي نال شهرة كبيرة . ففي سبع سنوات انتج اربع قصص هي « الماحي » و « المشاهد » و « الغيرة » و « المتاهة » ، كما نشر بيانين ادبيين قويين . وقد اعلن مراراً وتكرارا في محاضراته العامة ومقابلاته الصحفية ان الوقت قد حان لكي ندخل في الادب الثورة الجمالية التي حدثت في الموسيقى والفنون الجميلة. وقد ثارت بياناته وكتبه معارضة واسعة ، فتصدى لـه فرنسوا مورياك واتهمه بانه يكتب ادبا يحط من شأن الانسانية . اما الان فقد حاز على اعجاب كبير وصار يؤلف جزءا من الحياة الادبية في باريس . وقد اثارت الترجمة الانكليزية لروايته الاخيرة « الغيرة » كثيرا من الاهتمام في انكلترا .

ومع ذلك فان المضمون الفلسفي والقيمة الفنية لعمله لا يمكن تقديرهما بسهولة . ولو حاول المرء أن يبحث في نقاط التشابه بينه وبين الادباء التجريبيين لما ذهب عناؤه عبثا ، وبخاصة بعد ان جمع غرييه حوله كلا من ناتالي ساروت وميشيل بوتور وكلود سيمون وغيرهم، محاولا بهم تشكيل مدرسة ادبية . وما يضمهم بعضهم الى بعض هو معارضتهم للروح السلفية البورجوازية التي تتمثل خاصة في كتابات بلزاك ومفهومه للحياة . لكن رفضهم لهذه الامور يتفاوت بحسب ارائهم المختلفة ، فبوتور مثلا يعلن انه يتعاطف مع بلزاك . ولهذا السبب يجب على الدارس أن يأخذ كلا منهم على انفراد ، وان كانت دراسة احدهم تلقي ضوءا على انتاج الآخر .

والصعوبة في دراسة غرييه هي ان بياناته النظرية اشد وضوحا من كتاباته ، فضلا عن انها لا تشير اقل اشارة الى الظواهر المحيرة في ادبه . ويبدو عليه انه يفضل كتمان حوافزه الادبية الاساسية . ويستحيل علي ان استنتج هذه الحوافز من قصصه ، ولذا فان حدود بحثي تنحصر في الظواهر فقط . انني اجد افكاره هامة ولغته مضبوطة ، وان كنت لم استرح الى اية من رواياته ، وخاصة اذا حاولت أن اقراها كرواية !! فجميع رواياته غامضة ، ولست متأكدا من نوع الغموض ، بالرغم من ان روب غرييه قد اعلن انه يكره الالغاز !!

من الناحية النظرية ، لغرييه اتجاهان يمسان نظرتنا الى العالم الخارجي ، وفهمنا للحقيقة الداخلية عن طريق العقل . وقد شرح الاولى في بيانين ممتازين نشرهما على التوالي ، الاول سنة ١٩٥٦ بعنوان « درب نحو قصة المستقبل » والثاني في سنة ١٩٥٨ باسم « الطبيعة والانسانية والمأساة » . اما الفكرة الثانية فانه لا يشير اليها الا عرضا.

ان غرييه لم يعترف لسارتر باي فضل ، وان كان يهتم بالتطور الذي حدث بعد السارترية بسبب فهمه لشخصية العالم الغريبة ،وبسبب ميوله المعادية للبورجوازية . وحين سئل عن اسلافه الذين شقوا الدرب ذاته في عالم الادب ، اجاب : « الخمسون صفحة الاولى في غريب كامو ، ثم اعمال ريموند رسل » . ورسل كاتب مغمور نسبيا ، توفي في ثلاثينات هذا القرن ، وكان شاذا الى درجة الجنون . ـ وغرييه عالم في تقليم الاشجار واخصائي في الزراعة الاستوائية ، ويبدو عليه انه متأثر بكافكا وسيمنوف وغراهام غرين . هذه هي الاسماء التي تتبادر الى ذهن القارىء في الوهلة الاولى من مطالعة كتبه . ومع ذلك فهو قريب من سارتر في اختياره للموضوعات غير المألوفة ، في حين انه يمضي خطوة ابعد من سارتر في تأكيده أن فهمنا لطبيعة العالم الخارجي مشوب بتراث طويل من المذهب الانساني البورجوازي . والحقيقة انه ينتقد سارتر وكامو ـ بعد الخمسين صفحة الاولى من الغريب ـ انتقادا غامضا يدور حول خضوعهما لعاطفية التراث التقليدي ، حين يقرر ان طبيعة العالم المادي شيء لا يمكن رفضه . وهو يجرمهما ، لانهما يستعملان المجاز ، ويرى ان المجاز اما ان يكون زيفا او استسلاما .

لو تحدثت مثلا عن (جلال) الجبل لتستنتج ان ثمة علاقة عاطفية بين الانسان والعالم ، لكان هذا الحديث زيفا لان هذه العلاقة غير موجودة الا في عالم الوهم . ان للجبل ارتفاعا وشكلا معينا ، اما (الجلال) فهو مفهوم ضبابي اسبغناه نحن عليه . ولو قلنا ان القرية « تعشش » في حضن الجبل ، لكان كلامنا مجازا . ان القرية لا تعشش الا اذا نقلنا عواطفنا الانسانية اليها . ان مثل هذا الاستعمال المجازي للغة قد حصل قبل ظهور المذهب الانساني البورجوازي . وحين يحرج غرييه يعترف بان اللغة في اصلها مجازية . ولربما كان غرييه يفرد البورجوازية بالهجوم لان المذهب الانساني يؤكد سلطة الانسان على العالم اكثر من اي مذهب اخر . في حين ان غرييه لا يرى ذلك . وفي رايه ان ابداع المادة مستقل عن الانسان . ويمكن أن تستعمل اللغة لتعريف هذا العالم ، من الزاوية التي يراه بها الانسان ، يضاف الى ذلك انه ليس هناك اي تكامل بين الشيء كما هو وبين عواطفنا الانسانية .

ولهذا اشتهرت صفحاته الوصفية التي تضمنت تعريفا آنيا للاشكال والالوان والمسافات . ان غرييه يدين الاستعمال التحويلي للغة بين الانسان والطبيعة ، كما يدين معاملة الطبيعة كشيء ذي شعور ، وهو

(*) يعمل جون ويتمان ـ كاتب المقال ـ مدرسا للادب الفرنسي في جامعة لندن . وهذه الدراسة فصل من كتاب له بعنوان « القاص كفيلسوف » .

ما يمكن ان نسميه « الزيف العاطفي » . واعتراضه على هذا العمل يتخذ شكلين مختلفين . فهو يرى فيه : ١ - بذور مأساة ٢ ، - الخطوة الاولى نحو خليقة الله الضالة . وهو لا يستطيع ان يلوم سارتر الاخلاقي على تساهله مع خالقه . لكنه يلومه ويشك بوصفه لعبثية العالم بطريقة اصبح معها الوصف ذاته يحمل التأثير التطهيري الذي يؤدي الى شكل من اشكال الرضى بعد الرفض . ان بطل (الغثيان) يعيش في درجة عالية من التوتر الناشيء عن رفضه لاية علاقة مع محيطه . وهذا ما يدفعه الى الاكثار من استعمال المجاز . ان روكانتان يغرق شجرة الكستناء في مقارنات توضيحية عديدة سلبية مشبعة بالكره من خلال تملكه لها . ويرى غرييه ان رواية « الغثيان » مجرد استعارة قلقة محددة ، ولذلك فهو يقبلها مع بعض التحفظات حول لهجتها المأساوية في سرد الالم الذي يعانيه روكانتان :

« فعزوبة روكانتان ، وسوداويته ، وحبه الضائع ، وحياته المهدمة ، وحزنه ، والمصير المضحك للشخص الذي يثقف نفسه ، واللعنة الشاملة على الحياة الدنيا ... كل هذه الامور يمكن ان ترتفع الى اعلى مستويات الضرورة . ولكن في هذه الحالة ، ما هو مصير الحرية ؟ ان الذين يرفضون اللعنة يعرضون انفسهم لارفع درجات الادانة الاخلاقية: ويبدو كأن سارتر - الذي لا يمكن اتهامه بالمثالية - قد رفع في هذا الكتاب على الاقل ، افكار « الطبيعة » و « المأساة » الى ابعد حدودهما. واذا بالصراع ضد هذه الافكار يعود مرة اخرى ليعطيها قوة جديدة .»

اننا لا نعرف كيف يحول غرييه هذا النقد لمصلحته ، كما اننا لا نعرف الى اي حد قد استوحاه من الناقد رولاند بارت الذي نهج نهج الماركسية الجديدة . فقبل ان يصدر غرييه اية من كتاباته النظرية نشر بارت سنة ١٩٥٤ تحليلا شديد الحماسة لرواية غرييه الاولى «الماحي» ورأى فيها محاولة اصيلة لمعالجة العالم دون خضوع لليونة المكروهة التي تقتضيها المأساة . وحين كتب غرييه مقالة « الطبيعة والانسانية والمأساة » سنة ١٩٥٨ اعتمد على خلاصة لاحدى مقالات بارت وكأنه وافق على تحليل بارت لكتاباته وتبنى المنهاج الذي طرحه بارت :

« ليست المأساة سوى وسيلة لاستعادة التعاسة الانسانية وتلخيصها ، وبالتالي لتبريرها على ضوء الضرورة والحكمة والتطهير : ان رفض هذا التقدم والبحث عن الوسائل التقنية لتجنب الفخ الذي تنصبه يتطلب عناية خاصة في ايامنا هذه . اذ لا شيء اكثر اذى من المأساة . »

وقد تبنى بعض النقاد من الماركسيين الجدد وجهة نظر معاكسة تفيد بان التراجيديا الحقة لا تظهر الا في غياب الايمان الديني ، وهي في هذه الحالة تعبير صريح عن الصراع البروميتي الذي يخوضه الانسان ضد المجهول . فاذا تجنبنا عدم الدخول في التفاصيل عن ماهية (التراجيديا الصحيحة) فاننا نستطيع ان نستنتج ان رفض غرييه للصيغة التراجيدية ليس الا مسألة مزاج بعيد تمام البعد عن اي رغبة بالعمل السياسي . انه لا يهتم بالسياسة . وحكمه ضد التراجيديا مبني على رأيه بأن ضعف المأساة الناتج عن استعمال المجاز يبين اتجاها تأمليا خاطئا نحو الكون .

ولتوضيح الامر نقول انك اذا بدأت باستعمال المجاز يمكن ان تنتهي الى الايمان بالله لان « الاله » ليس سوى اعظم صيغة شمولية من صيغ الزيف العاطفي . (ان سارتر لا يتجنب هذه الفكرة ، اما كامو فيقترب منها كثيرا في كتابه الاخير .) ويعيد روب غرييه صياغة النظرتين الفرويدية والماركسية من أن « الاله » هو اسقاط الادراك الانساني للسر . وهو جوهر الظمأ الانساني لحل لغز الكون (والرسالة يمكن ان تعتبر كتعليق فلسفي جيد عن شعر والتر دي لامير) فيقول :

« انادي . ما من مجيب . وبدلا من أن استنتج عدم وجود شخص اخر هناك - وهذه حقيقة بسيطة اكيدة يمكن تحديدها في زمان ومكان معينين - اقرر ان اتصرف وكأن امامي شخصا اخر امتنع عن تلبية ندائي لاسباب مجهولة . ومنذ ذلك الحين لم يعد الصمت الذي اعقب ندائي صمتا حقيقيا ، بل صار يتضمن عمقا وروحا . وهذه الروح ترشدني الى نفسي . والمدة التي تفصل بين النداءات المتتالية تملأ اذني بالاصوات وتملأ صمتي بالتوقع . اتوقع ان يظهر لي من ناديته . ثم يصبح الصمت كربا واملا ويأسا : انه يعطي حياتي معنى . ومن الان فصاعدا سوف اهتم بهذا الفراغ المزيف والمشكلات التي تنتج عنه . هل اضطر الى معاودة النداء ؟ ام هل يجب ان اصرخ بصوت اعلى ؟ ام علي ان استعمل صيغا اخرى في النداء ؟ واحاول مرة اخرى..

سرعان ما اتأكد من عدم وجود اي جواب . الا ان الشخص الوهمي الذي ابتكرته حين صرخت يجبرني على معاودة النداء الى الابد بصرخاتي التعيسة . وسرعان ما يربكني رجع الصدى فاصيح واصيح .. وفي النهاية يفسر وعيي المشتت عزلتي الخانقة ، على انها ضرورة عليا ووعد بالخلاص . »

وهكذا يعترض غرييه اعتراضا قاطعا على المجاز لانه مأساوي ، وعلى المأساة لانها صيغة مغلفة من اشكال الدين . ولكن الا يثير تجنبه القاطع لفكرة استعمال المجاز الى خوف عقائدي من العقيدة نفسها ؟

ان بعض الملحدين المتسامحين قد يجازفون عرضا باستعمال المجاز كوسيلة غير مستقيمة من وسائل الاتصال بالناس دون ان يعتريهم شعور بانهم يستسلمون للمجهول دون قيد ولا شرط . ومهما يكن من امر فان محاولته هذه ليست الا صورة اخرى للمحاولات التي قامت من اجل « تطهير لغة القبيلة » وهو يحاول جاهدا ان يصفي اللغة من اخر الاثار البدائية السحرية التي تضمنتها « الكلمة » .

ومما يستحق الذكر ان غرييه قد بين ان نظرته الصلبة الثابتة الى العالم الخارجي ليست نتيجة للمطالبة بالنظر الى الاشياء مباشرة «كما هي» بقدر ما هي نتيجة تأثره بالسينما . وربما بدت هذه النظرة غير معقولة لو انها جاءت قبل ان تصبح السينما جزءا من الحياة اليومية . ويشير غرييه الى ان اتفه الافلام - وحتى ما يعتمد على مجرد سرد القصة - مستقل عن العقدة بشكل غير مقصود . وعندما تصور المشاهد المألوفة تتخذ شكلا غير مألوف :

« في القصة الاصلية تختفي الموضوعات والايحاءات التي تصوغ جوهر العقدة ليحل محلها رمزها . فالكرسي الفارغ ليس اكثر من اشارة الى الغياب او توقع مجيء شخص ، واليد التي توضع على الكتف ليست اكثر من اشارة عاطفية ، اما القضبان الحديدية على احدى النوافذ فلا ترمز الا الى استحالة الفرار .. اما في السينما فاننا « نشاهد » الكرسي وحركة اليد وشكل القضبان ، ان مغزاها يظل واضحا لكنه بدلا من ان يحتكر انتباهنا يبدو انه فضلة او شيء اضافي . لان ما يصعقنا ويصر على ذاكرتنا ويبدو حقيقيا امامنا بشكل لا يمكن رده الى الافكار العقلية الغامضة .. ان ذلك هو الاشارات والموضوعات والحركات والخطوط التي اعادتها الى الذهن فجأة وقسرا حقيقة كونها مصورة .

« قد يبدو غريبا ان هذه الشظايا الوحشية من الحقيقة تقدمها الينا القصة المصورة بصورة غير مرغوبة . وهذه الشظايا تصدمنا بقسوة، في حين أن المشاهد عينها لا تستلفت نظرنا في الحياة اليومية . ويبدو ان التقاليد الفوتوغرافية بلونيها : الابيض والاسود ، وباطارها المحدد، وبالفروق الطفيفة التي تنتج عن نموذج اللقطة - يبدو ان هذه التقاليد قد حررتنا من تقاليدنا الخاصة . »

وهذا ما يبين السبب في ان قاريء غرييه يشعر بانه لا يتابع حادثة تجري في الحياة الواقعية ، وانما يتابع فيلما تتلاشى فيه التأثيرات الصوتية وتمر بشكل متقطع . وفي هذه النقطة يمكن لنا ان نناقشه ايضا . فالبعض لا يرتاحون الى الفيلم القصصي الذي يكتفي بالقصة المكتوبة - ربما لان السينما بالذات تستطيع ان تعطي مغزى عظيما لغصن تهزه الرياح او لظل يتحرك فوق الجدار . والسينمائيون التافهون يستغلون هذه الناحية استغلالا بشعا . أن غرييه لا ينحو هذا المنحى طبعا ، ولكن : هل تحقق من ان الزيف العاطفي قد يكون اكثر تأثيرا اذا كان بعيدا عن الدقة او اذا عبر عنه بشكل غير مباشر ؟

يمكننا ان نهدم « لب العاطفة الزائفة » ومع ذلك فقد نستعيض عنه بما يساويه تماما من صيغ محيرة تطفو على السطح كشريط من

الندى ، أن وصف غرييه يحمل الي سحر الرياضيات ، فقد نتج عن محاولته ازالة السحر القديم ان ابتكر هو سحرا جديدا .

اتهم بعض النقاد روب غرييه بانه أزال عن القصة انسانيتها باصطناعه للوصف العيني . لكن ما يزعجهم في اوصافه أمر اخر : انه غياب علم النفس التقليدي . ان بارت وغرييه يتجاوزان علم النفس كأن ارتباطه بموجودات العالم الخارجي واضح لا يحتاج الى شرح . وقد كتب بارث في مراجعته لرواية « الماحي » يقول انه لن يناقش الكتاب كقصة الا ليصل الى ان « الحقيقة الداخلية موضوعة بين قوسين . وان الاشياء والفراغات وحركات البطل من مكان الى اخر قد سمت الى مرتبة الموضوع . ففدت القصة تجربة مباشرة في محيط الرجل دون ان يتاح له مجال الادعاء بوجود اي شيء نفسي أو ميتافيزيكي او تحليلي يسمح له بالدنو من الاشياء التي يكتشفها حوله . »

يخصص غرييه في بيانه الاول فصلا لمعالجة المضمون النفسي .وادع للقاريء مقارنته بالنص السابق ليرى التحول او القفزة التي طرأت على تفكير غرييه .

« .. بهذه الطريقة سوف تفقد الامور اسرارها ووهميتها وسوف تتخلى عن غموضها الزائف وعن باطنيتها المحيرة التي دعاها بارث « اللب العاطفي للاشياء » . ولن تكون الاشياء بعد الان انعكاسات غامضة للروح الغامضة عند البطل الغامض ، ولن تكون صورة لمعاناته او غذاء لرغباته .

أما بالنسبة لشخصيات القصة فانها سوف تتقبل مختلف التفسيرات النفسية والعقلية والدينية والسياسية التي يلقيها عليها القاريء . وسوف يبدو للعيان ان هذه الشخصيات لا تأبه لما يدعونه « غنى » . وفي حين ان البطل التقليدي دائما مضلل ، مضطر ، او مهدم بالتفسيرات التي يضفيها عليه الكاتب ، وفي حين انه يرد على الدوام الى اصول قلقة وغير مادية ، فيظهر شاحبا غير واضح .. فان بطل المستقبل سيكون على العكس من ذلك ثابتا لا يتزعزع . وسوف تنزوي التعليقات تجاه حضوره القوي ، وسوف تبدو تافهة عديمة النفع .. بل وغير شريفة أيضا » .

هذا ما كتبه غرييه عن الموضوع ، عدا عن تسفيهه للفكرة التقليدية التي تجعل عمل الفنان أن « يحفر عميقا » في الطبيعة الانسانية . كما اعلن انه لا يثق بما دعاه ، « الاساطير القديمة عن العمق » . وهو يتحدث عن « الطبيعة الانسانية » حديثا ساخرا مليئا بالتعجب .

وربما قطع غرييه شوطا ابعد مما قطع الوجوديون حين ايدوا مفهوم الحرية الى درجة القول بان الانسان لا يمكن ان يعرف الا من خلال سلوكه في لحظة التعريف . ان تحليل الحالة الروحية بعبارات الحب والكراهية والطموح وغيرها من الصفات المجردة لا يؤدي الا الى تمييع الحقيقة الداخلية كما لو ان الانسان يصف العالم الخارجي بألفاظ مجازية ، وبتطبيق هذه النظرية على العالم الداخلي يصبح التراث اللفظي محشوا بمعان غامضة محيرة . ولهذا السبب - يقول غرييه - انه تخلص منها دفعة واحدة . ويتابع : « اظهر شخصية بطلك في موقف معطي له ، دون ان تحشر نفسك بأي افتراض حول حقيقته الداخلية . »

وقد صرح مرة في مقابلة صحفية ان ليس من عمل الفنان ان يقدم ايضاحا بل ان يبتكر موضوعا . وهو يريد من كتبه ان تمتلك من الصلابة والوجود المستقل مثل ما للتمثال او الصورة اللتين ترفضان اي تعريف او لمحة عقلية . وربما لم يكن في هذا الاتجاه الطموح الجديد الذي يراه فيه غرييه . فقد ركز كامو في « الغريب » على السلوك وتركه دون شرح . حتى ان المرء ليتصور انه حذا بذلك حذو النماذج التي خلقها همنغواي حين اكد على الحدث ، وعامل التأمل معاملته لشيء نسائي او مخنث يستحق ان ينبذ . وفي الحقيقة نجد ان جميع اعمال الروائيين الكبار تتوخى الوصف وتبتعد عن الشرح . وهذا ينطبق في المدى البعيد حتى على مارسيل بروست نفسه الذي اوصل « القصة النفسية » الى أبعد أمداء الكمال .

وحين يهاجم روب غرييه الرواية التقليدية ، يبدو انه يفكر بالروايات المهترئة المكررة عند قصاصي الدرجة الثالثة . وما يدفعني الى هذا الظن هو أن غرييه لم يناقش امثال بروست ولاستندال ولا تولستوي . فهو مبدع صرف ، لذلك لا يهتم بتقييم آثار الاخرين ، وانما يعبر عن رؤيته الخاصة . والمظهر الوحيد الواضح لهذه الرؤيا التي شرحها ، يتجلى في معالجته للموضوعات .

ان شخصياته غير تقليدية بصورة غامضة ، ليس لاننا نعطي بشكل جزئي تدريجي المعلومات التي تتعلق بحقيقتهم الداخلية - وانما لان السياق الذي تدرج فيه هذه الشخصيات سياق غامض . اننا لا نتأكد من موضوعية افعالهم ، ولا من موضوعية العلاقات فيما بينهم ،ولا من الوقت الذي تجري فيه الحوادث . وبالطبع فان كل كتاب بعيد عن ان يكون نموذجا « للادب الموضوعي » هو نموذج ذاتي رفيع يحمل توقيع الان روب غرييه .

لم يقطع الان روب غرييه شوطا طويلا في منهجه المقترح حين اخرج روايته الاولى « الماحي » فسمح لنفسه باستعمال بعض الاستعارات . ويرى الناقد بارت ان غرييه لم يستعمل الا مجازا واحدا . وهو حين يذهب البطل الى محل ادوات كتابية ويطلب منه ممحاة هندية . ومع ذلك ففي الرواية مجازات ابعد مما ذهب اليه بارث : فهناك ساعة الانذار التي تتوقف عن العمل بعد أن تخرج اصواتا مزعجة . وهناك صورة العامل الذي يحضر القهوة حين تنعكس في المرآة فتبدو مثل سمكة في حديقة اصطناعية . لكن ما هو اهم من كل ذلك ، هو ان الشخصيات تقليدية . فشخصية محضر القهوة تشبه شخصيات جورج سيمنون . اما الشخصيات الاخرى فقد خضعت للتحليل النفسي ،وادار المؤلف على لسانها حوارا ذكيا تبادله الابطال فيما بينهم . والاصالة المبدعة تكمن في بناء القصة وبعض الاوصاف .

يتألف اطار الرواية من اطارات الروايات البوليسية المثيرة . فثمة عصابة ترتكب جرائمها في الريف وتفقد القاريء الخيط الموصل لتفسير الحوادث. وهي لا تقتال المشهورين بل الشخصيات الهامة غير المعروفة. وقد صيغ المشهد في مقاطعة ريفية مجهولة الاسم ، قتل فيها البروفسور دوبونت الاقتصادي المشهور من قبل احد الورثة المسلحين . أما دوبونت فلم يمت بل جرح في ذراعه ، الا انه بالاتفاق مع وزير الداخلية أشيع أنه مات اثناء الاسعاف في احد المستوصفات الريفية ، بينما كان في الواقع يختبيء في احد المستوصفات ويعتزم ان ينتقل الى باريس في اليوم التالي بسيارة عسكرية . وابلغت السلطات المحلية بعدم ملاحقة احد اظلت تجهل واقع الحال بالنسبة لدوبونت . وأرسل من باريس عميل سري يدعى والاس ليستلم القضية لكنه ظل يجهل الواقع لاسباب سرية . والقراء يرون الحوادث بعيني هذا المحقق حين يتجول في المدينة باحثا عن الادلة فيذهب بالصدفة الى بيت البروفسور في اليوم التالي للجريمة ، ويكون هناك في السابعة والنصف وهو الموعد الذي اتفقت الجمعية الارهابية على جعله ساعة الصفر . وقد أخطر دوبونت صديقا له بأن عليه أن يذهب الى البيت ليجمع بعض الاوراق الهامة التي يحتاج اليها البروفسور في باريس . لكن هذا الصديق تلقى رسالة تهديد جعلته يغادر المدينة مذعورا ، مما اضطر دوبونت الى الذهاب الى بيته بنفسه . لكن والاس حين يراه في البيت يظن انه احد اعضاء الجمعية الارهابية فيطلق عليه النار ويقتله في الوقت الذي تحاول فيه السلطات المحلية أن تتصل بوالاس لتعلمه بانها لا تعتقد ان دوبونت قد قتل بل اختفى بصورة مجهولة . وهكذا يقتل البروفسور فعليا ، ولو بعد مرور اربع وعشرين ساعة على اشاعة خبر مقتله .. ويكون قاتله هو والاس اي الرجل الذي كان يبحث عن المجرم !!

في رواية « الماحي » عنصر هزلي يلتقطه القاريء من اللمحة الاولى في هذه القصة البوليسية . فنحن نعلم في البداية ان الضحية لم تقتل ، وان الشرطة والتحري يتحسسون في الظلام . لكن روب غرييه

- التتمة على الصفحة ٥٠ -

اغنية كنعانية

— ١ —

تموت مغارة « المسكوب » في « حبرون »
وتحيا في ضلوع الصخر « بلوطه »
يقدسها الذين طووا بحارا سبعة كبرى
وماتوا ها هنا شنقا
رمتهم في الشطوط السود عاهرة
تلوك الوهم والموتى
غريب الدار يبحث في قرار الدار
تحت ظلالها الوارف
عن الحفر الجليديه
وحول مقابر الموتى
تظل تلوب طول الليل جنيه
تغني الليل : احلام الثكالى والدجى المأفون
وتلعن من اطالوا الليل في حبرون ،
وفي حبرون بح الصوت
لم تعد « العتابا » لحننا الابدي .
يغني الصل « هاتكفا » على الحيطان
من اعماق حاديهم يغنيها
وها غرسوا سيوف الحقد في جنات رضوان
وما عرفوا بانك انت يا حبرون منيتنا
وليس سوى الدم القاني
وان نفنى
وان لم يبق كنعاني

— ٢ —

اذا يممت نحو « سقائف العروب »
وجئت ترى بقايا شعبك المنكوب
وان هزتك زرقة كرتك الاغبر
وكنت تنوح قرب مغارة الاموات
تصيح طوال امسية خريفيه
« ابا الفقراء والايتام يا ابراهيم »
وهل في القبر من يسمع
صراخ فؤادك المحموم
اذا الاحياء ماتوا في ذرى « اربع »
ومن في صخر « مكفيليا »
يجيب نداءك المبحوح
ان لم يصرخ المدفع

— ٣ —

سمعتك عبر ليل الحزن اغنية خليليه
تظل تدن خلف التل منسيه
تظل تصيح يا اربع
اذا ما استنسمت ريحا بوادي الجوز غربيه
ويهجرها الصغار وفي لسان الدهر مرثيه
« خليلي انت يا عنب »
تظل تنوح أن ناح اليمام على
سواقي الحب فوق ضفائر الزعرور
لقد غرست عيوننا في المدى المهجور
وماذا تنبت الارض الخراب البور
تظل عيوننا للواحة السوداء مصلوبه
يقاقي فيها شنار خريفي وفي المذياع
اصوات اثيريه
خليلي انت يا عنب
فتنتعش الكروم الخضر تورق مرة اخرى
تعود الشارة الخضراء منصوبه
لتعلن اننا نحيا
بظل الخضرة الاولى
بيارقك الكبار السود ترجع
عبر ليل النور اغنية خليليه
وننحت من ضلوع الصخر جنيه .

القاهرة — محمد عزالدين المناصرة

الجثة العنيدة !

مسرحية من سبع مشاهد

بقلم : نديم خشفه

* الى شعبنا العظيم الذي مزق اكفانه *

* الاشخاص *

نبيه
الزوجة
الحشاش
الضيف (شخصية صامتة)
الخادمان : طوطو ، طم طم
السائق : عبدو

المشهد الاول

(نبيه . الزوجة)

نبيه ـ هذا ما اقوله لك .

الزوجة ـ فهمت ولا حاجة بك لاعادته .

نبيه ـ ولكنك لم تظهري اي اشارة تدل على فهمك .

الزوجة ـ ذلك لان الفهم شيء والتنفيذ شيء آخر .

نبيه ـ كوني عاقلة .. هل تريدين أن ننفضح بين الناس ؟

الزوجة ـ لاني لا اريد الفضيحة تراني اخالف نصائحك .

نبيه ـ انه اجراء موقت .. احلف لك بشرفي انه لن يدوم .

الزوجة ـ انا اريد الاشياء الثابتة .. وصلنا الى هذا المركز ، ولا ارضى بالتنازل عنه ليلة واحدة ..

نبيه ـ ولكنها الظروف .. التجارة مثل الميزان ، تهتز كفتاه فيوم لك ويوم عليك .

الزوجة ـ مادام اليوم معنا فأريده ان يستمر الى الابد .

نبيه ـ ولكن هذا مستحيل .

الزوجة ـ غيرنا وصل اليه فلن يكون مستحيلا .. هل من المستحيل ان يحافظ الواحد على سيارته ؟

نبيه ـ نستطيع ان نقول انها تعطلت ..

الزوجة ـ والفيلا ، هل نقول تعطلت ايضا!!

نبيه ـ قولي ما شئت .. يجب ان نترك الفيلا وننتقل الى بيت اقل اجرة .

الزوجة ـ لاتقل نحن .. تستطيع انت ان تغادر الفيلا وتبحث لنفسك عن جحر يؤويك.

نبيه ـ اسمعي .. مارايك ان نشيع بين الجيران اننا مقبلون على سفر ونغادر المكان الى حارة شعبية فلا يدري بنا احد ؟

الزوجة ـ وحين يرون رجلا اخر يفتح الباب وسيدة غيري تنشر الغسيل !!

نبيه ـ ليروا ما شاؤوا .. سنكون بعيدين جدا .

الزوجة ولكن الدنيا ليست واسعة كما تتصورها ، انها صغيرة ..

نبيه ـ ولانها صغيرة فاني لا استطيع ان احافظ على هذه الاشياء ..

الزوجة ـ اعيد عليك مرة عاشرة .. الفيلا لا اغادرها ، والسيارة لا اتنازل عنها .

نبيه ـ ولكن السيارة ! اني انا الذي استعملها .

الزوجة ـ وانا ؟ هل تريد ان ازور زوجات اخوتي ماشية ، هل تحسبني ولدت غجرية حتى تريد لي ذلك ؟

نبيه ـ لست ياستي غجرية ، بل اميرة ولدت في سيارة كادلاك بقوة ٣٤ حصانا .

الزوجة ـ اسخر ما شئت . انه الشيء الوحيد الذي تتقنه . لو كنت فالحا لعرفت كيف تحافظ على ارباحك كما يفعل كل التجار.

نبيه ـ لا اريدك ان تقارني بيني وبين الاخرين . ان لي ظروفي الخاصة .

الزوجة ـ وظروفك الخاصة هذه .. اين اقابلها لاعرف شكل وجهها ؟ انها كالتيفوس تهب علينا كل عام .

نبيه ـ كل عام ؟ انها المرة الوحيدة التي اسالك شيئا من التضحية ..

الزوجة ـ لو كان الامر متصلا بي لما قصرت انه شيء يمس العائلة كلها ، لا يمكن ان اسيء الى سمعة عائلتي ..

نبيه ـ وهل تحسبين اني غريب عن العائلة حتى لا اهتم بامرها ؟

الزوجة ـ هل تسمي هذا التسول :اهتماما بأمر العائلة !! ان الناس ..

نبيه ـ اوه ، دائما .. الناس . الناس .

الزوجة ـ طبعا ، انهم معيار الاشياء . الشيء لا يحسن او يقبح الا اذا حسنه الناس او قبحوه .

نبيه ـ ايهما احسن : ان نتنازل عن بعض الترف من تلقاء انفسنا ام نجبر على التخلي عن كل الضروريات بعد ذلك ؟

الزوجة ـ الاحسن ان تسعى للمحافظة على الشيئين معا .

نبيه ـ ولكني اسعى ..

الزوجة ـ تسعى ؟ تسعى لدي انا البائسة لترميني على رصيف الشارع .

نبيه ـ أوه .. ياصبر أيوب . طيب ، هذه الفيلا تحملنا اجرتها ، والسيارة رضينا بتكاليفها ولكن الخدم ...

الزوجة ـ وماذا ايضا؟ هل امتدت اصابعك الى افراد العائلة لم لا تبيعنا بالجملة وتستريح ؟!

نبيه ـ وهل تعتبرين الخدم من افراد العائلة ؟

الزوجة ـ بعد هذا العمر الذي قضوه معنا هل نتخلى عنهم ؟ ان الانسان قد يفقد ماله ولكن لا يمكن ان يفقد انسانيته .

نبيه ـ طيب حين تحجز المصارف علينا ، فسوف نأكل انسانيتنا ثم لا نستطيع هضمها. اقول لك : ان سمعتي أهم من كل هذه الدواب التي نعلفها .

الزوجة ـ أوه هل تدعوهم دواب ؟! قد تهينهم جميعا الا ((طوطو)) .. انها خدمتنا باخلاص كل هذه المدة ثم تأتي وتسميها : حشرة ؟!

نبيه ـ وماذا تفعل ((طوطو)) هذه غير ان تأكل وتهضم طعامها ثم تعود لتأكل من جديد؟!

الزوجة ـ ماذا تفعل ؟! بحق الله لا تقل هذا .. هل تظن تصفيف شعري شيئا سهلا (تقترب منه) انظر اليه ، اليست تسريحة رائعة ؟!

نبيه ـ نعم ، رائعة .. ولكنها لا تستاهل ان ..

الزوجة ـ لا تستاهل .. لا تستاهل حتى ان تنظر اليها ؟ (باكية) قل انك لم تعد تحبني ..

نبيه ـ ياستي، ليس هذا وقت البكاء ، امامنا مشكلة ..

الزوجة ـ ... تكرهني ، حتى تسريحتي لاتعجبك ..

نبيه ـ تعجبني .. تعجبني ، ولكن هل نحتفظ بخادمة خاصة لتصفيف شعرك !!

الزوجة ـ احتفظت بها كل هذه المدة دون ان تعترض ، ولكنك تحاول ان تجد العذر

لا غاظتي ، تريدني ان اهمل نفسي فأبدو قبيحة ، هذا لن يكون ..

نبيه ـ انت جميلة ، جميلة حقا دون تسريحة . ان شعرك اطار من النور ، انه اكليل ينسكب حول خديك فما حاجتك الى الخدم؟ انت في غنى عن التسريحات والزينة .

الزوجة ـ لم اسمع منك هذا قبل الان . صحيح أن الحاجة ام الاختراع . لوكنت تقوله من قبل لصدقتك . ولكن الان .. وانت في هذه الظروف !!

نبيه ـ هل تحسبينني اكذب ؟

الزوجة ـ لاتكذب .. انني جميلة دون حاجة الى برهان . ولكن هذا النوع من النفاق وفي مثل هذه الظروف يكون ثقيلا .

نبيه ـ بدأت ترين اطرائي لك نفاقا ثقيلا .. لم تكن كلماتي . كما أتذكر ، نفاقا ثقيلا من قبل .

الزوجة ـ ذلك لانك كنت تقولها وانت تحس معناها ، كنت تحبني ..

نبيه ـ والان ، الا احبك ؟

الزوجة ـ لو أحببتني لتركت لي الخادمة التي تساعدني ، على الاقل ..

نبيه ـ أوه ، يا للنساء .. لهن الى الاشياء مداخل لا يهتدي اليها حتى الشيطان نفسه .

الزوجة ـ ولكنها ليست امكر من مداخلك التي ترتدي ثياب الحب .

نبيه ـ دعينا من هذه المساجلة التي لامحل لها .. المصيبة اعمق من فلسفة الحب .

الزوجة ـ أرأيت ، تدفع الحب دائما الى اخر الصفوف كأنه شيء لا اهميته له .

نبيه ـ طيب ، سامحيني .. سأضعه في اول الصفوف واترك لك « طوطوك » التي كادت تحدث الطلاق بيننا .

الزوجة ـ الطلاق .. هل تهدد بشيء ؟

نبيه ـ وماذا ايضا !!

الزوجة ـ ذكرت الطلاق ..

نبيه ـ انت حساسة جدا ،هل تتصورين..

الزوجة ـ لست انت على اي حال ، من يطلب الطلاق او يهدد به. تظن انك حين تفرقع بالسوط أسقط خاشعة على قدميك اطلب الرحمة . ان كنت تحسبني جارية فانت مخطيء .

نبيه ـ (متلطفا) لست جارية،انت السيدة هنا ، هل رضيت ؟

الزوجة ـ طبعا انا السيدة ، وانفصل عنك حين اشاء ..

نبيه ـ (مازحا) اذن .. لفي رسني على رقبتي ، وطلقيني !!

الزوجة ـ لاتمزح .. سأفعلها يوما من الايام . تزوجتك على ان لك فيلا وسيارة واربعة خدم ..

نبيه ـ اربعة ؟ رضيت بأن تبقى لك « طوطو » لانها تساعدك في زينتك ، اما الاخرون فلا يمكن ان نعلفهم ايضا .

الزوجة ـ اوه . يالك من متوحش .هل تتخلى عن « طوطو » بعد كل هذه الخدمات التي اداهالك !!

نبيه ـ وهل اعطيه راتبا حبا بوجهه الاسود؟ انه خادمي وليس صديقي .

الزوجة ـ يالك من جاحد ! كاد يقتل نفسه في سبيلك ..

نبيه ـ ياللشهيد البائس !! لو لم تكن عيناه زائغتين على النسوان لما صدمته السيارة ! انه اسود طائش وقد فكرت بالتخلص منه اكثر من مرة .

الزوجة ـ ولكن لن تتخلى عنه الان .

نبيه ـ الان او بعد الان . سأصرفه هو والاخرين .

الزوجة ـ وقل انك ستقود سيارتك بنفسك وانك ستسرح البستاني ، يهون علي ان افقد اصبعا او يدا ولا اطرد خادما ..

نبيه ـ والخادمة التي طردتها منذ اسبوع؟

الزوجة ـ هل تقارن تلك اللصة القبيحة بهؤلاء ؟

نبيه ـ القبيحة !!

الزوجة ـ اما زلت تراها جميلة ؟

نبيه ـ (محرجا) انها .. انها خادمة .. عادية كباقي الخدم ، كان يجب الا تقسي عليها .

الزوجة ـ لك ضمير حي حقا .. ماذا تسمي محاولتك لتشريد هؤلاء البائسين ؟ هذا ظلم لا اسمح به .

نبيه ـ اوه . ياله العدالة !! دعيني ارتكب هذا الظلم وحدي . ان ضميري مثقل بالاثام ولا يهمه جريمة جديدة يرتكبها من باب فتح الشهية ..

الزوجة ـ ضمير نائم حقا . لا يوقظه الا اربع ضحايا دفعة واحدة . ولكن كيف تنمو الحديقة بدون بستاني ؟.

نبيه ـ نحن نخدمها ..

الزوجة ـ هل اعود فلاحة اخر العمر ؟لن اعيش لارى اصابعي ملوثة بالطين .

نبيه ـ انا الوث اصابعي . سأعتني بها بنفسي ريثما تعتدل الاحوال .

الزوجة ـ والجيران .. اذا رآك الجيران تخدم الحديقة فلن يشكوا في نسبتك الى الريف .

نبيه ـ تعلمين حقا ، انت وغيرك اني تاجر ابن تاجر ، حتى جدي السابع .

الزوجة ـ وانا فلاحة حتى جدي السابع !!

نبيه ـ ان صحة انسابنا ليست في حاجة الى دليل . ولكن الاترين آن خدمة الحديقة تمنحني مظهرا ديموقراطيا ؟ لقد طال ما اتهمت بأني رأسمالي ، واني محتكر واني ... الى آخر الالقاب التي يلوكها المتسكعون ..

الزوجة ـ انت رأسمالي ؟ هل يدعي رأسماليا من لم يكن لديه سوى سيارة وفيلا وخادمين وبستاني وسائق ؟

نبيه ـ واكثر من ذلك ... يريدون ان اشتغل بيدي ، ان اكون كواحد من العمال الاغبياء الذين اعولهم .

الزوجة ـ اوه .. لا تقل هذا .

نبيه ـ لذلك اطلب منك بعض التضحية .

الزوجة ـ ولو اطعتك لكنت كواحد منهم وبذلك تتحقق ارادتهم ..

نبيه ـ هذا وجه لم يتضح لي .

الزوجة ـ كما اقول لك . الفرق بينك وبين عمالك ان لديك فيلا عتيقة ، وسيارة بائسة ، وخادمين مخلصين ، وانك تتناول اربع وجبات منتظمة في النهار .. وهل تعد ترفا ارسال اولادك الى مدرسة اجنبية ؟ ولو يرونني وانا الح عليك لاستخدام مربية لهم .. ولكنك رجل فيك كثير من رواسب الديمقراطية . مافائدة كل ما نملكه اذا كان لا يدوم ؟ اذا تنازلنا عنه مرة واحدة فكأننا استعرناه ثم اخذه اصحابه .. انك اشد على نفسك من خصومك واقسى ..

نبيه ـ ولكني في مأزق .. سرحت عددا من العمال ولزمني تعويضهم ..

الزوجة ـ فانت تريد ان يكون تعويضهم من طعام عائلتك .. ياله من تدبير ..

نبيه ـ لو كانت الظروف تسير كما كانت لما احتجت الى ذلك كله .

الزوجة ـ اقسر الظروف . لسنا نحن كالاخرين . انهم لم يستطيعوا ان يتجاوزوا الظروف التي ولدوا فيها ولكنك ارتقيت في فترة قصيرة من بائع متجول ..

نبيه ـ ماذا ؟

الزوجة ـ اقصد .. تاجر صغير ، الى تاجر يؤخذ رأيه قبل الاقدام على اي خطوة اقتصادية .

نبيه ـ هذا حقا ، ما انا عليه .

الزوجة ـ ومع ذلك لا تستطيع المحافظة على مستوى عيشك ..

نبيه ـ العمال يلحون والنقابة تؤازرهم .

الزوجة ـ مرحبا نقابة .. يستطيعون الانتظار . انهم اعتادوا عليه .. اما نحن فلايمكن ان نتنازل . يا الهي كيف نتنازل ؟ هذا لايطاق .

نبيه ـ سأسكتهم .

الزوجة ـ طبعا ، تستطيع ان تسكتهم ، لكن دون ان يرفع افراد عائلتك اصواتهم .

نبيه ـ سوف تعتدل الاحوال .

الزوجة ـ هذا ما ظننته فيك من الاول . يجب ان تحصل على المال .

نبيه ـ (ينهض) سوف أرى الوسيلة لذلك ..

الزوجة ـ متى تعود ؟

نبيه ـ الخامسة مساء .. سأحاول ان اعود الخامسة .

الزوجة ـ ولكن لا تعد بدون المال .

المشهد الثاني

(نبيه والزوجة ينصتان الى الساعة تدق الخامسة)

نبيه ـ الاترين اني زوج مؤدب . لم استطع مخالفة الاوامر .. لو صرت يوما وزيرا لما رضيت الا بوزارة الداخلية .

الزوجة ـ ولماذا الداخلية ؟ المالية او التموين انفع ..

نبيه ـ لانه عمل شبيه بعمل الزوجة تأمر فتطاع ..

الزوجة ـ انا آمر فاطاع ؟ أي دليل على طاعتك . منذ ساعات كنت تصر على تجريدي من متع الحياة الضرورية .

نبيه ـ ولكني لم اقدر على ذلك وانتصر رأيك في النهاية .

الزوجة ـ هل هو انتصار ان يحصل الانسان على مسكن لعائلته ؟ ولكنك تهدد كل يوم بالهجرة وتخفيض المصاريف .

نبيه ـ لن يتكررهذا .. الان استقرت الامور عند حدها .

الزوجة ـ ارجو ان تكون عملت بنصيحتي..

نبيه ـ لم استطع المخالفة .. انظري (يسحب جرة كبيرة من تحت الطاولة) هذه ثروة طائلة .

الزوجة ـ اوه ... هكذا اعرفك رجلا نشيطا ، رجل اعمال رائعا ، من اين حصلت عليها ؟

نبيه ـ هل يهمك هذا ؟ انه من اسرارالمهنة.

الزوجة ـ حتى علي تخفي اسرارك !!

نبيه ـ ليس سرا .. تماما ..ولكنه .. امر معقد .. لن اشغلك .. بالحسابات .. يكفي ان تعلمي ان حياتنا لن تتغير .

الزوجة ـ آمل ذلك ..

نبيه ـ ليس املا ولكنه شيء حقيقي يمكن لمسه كما المس هذا المال . (يملأ راحتيه من الجرة ويفرغهما على الطاولة)

الزوجة ـ اوه .. شيء رائع .

نبيه ـ من هذه الجرة تنبع قوة العالم ، وعلى هذه الجرة يتناهشون كالذئاب .

الزوجة ـ هكذا كنت اقول لك دائما . اذا أنت اخفيت مخالبك ظنك الناس هرا يسهل افتراسه .

نبيه ـ تعالي نعد المال .. قبل ان يسمع الاخرون مواءنا ..

(يضحكان)

الزوجة ـ لماذا تعده ؟ كأنك لقيته مرميا في الطريق .

نبيه ـ وهل جرات المال ترمى في الطريق؟ اذن اذهبي وهاتي واحدة .. ان التعب لم يسمح لي باحصاء ثروتي .

(يتعاونان على وضع الجرة فوق الطاولة)

الزوجة ـ انت تعد الفضة وانا اهتم بأمر الذهب .

نبيه ـ أوه .. ياله من عدل !! دائما تستأثرين بالشيء الاكثر لمعانا ..

الزوجة ـ ولكن فيها انواعا اخرى .. يجب ان نستعين بالخدم .

نبيه ـ لا تطلعي الخدم على اسرارنا .

الزوجة ـ انه ليس سرا . كل الناس يعرفون اننا نملك ثروة ..

نبيه ـ ولكن .. الخدم .. سيشيعون ان..

الزوجة ـ دعهم يشيعوا .. صيت غنى ولا صيت فقر .

(نبيه يعد .. تنادي من الباب الجانبي)

طوطو ، طمطم ، ناديا ، عبدو . اتركوا كل شيء وتعالوا بسرعة .

نبيه ـ والسائق أيضا ؟

الزوجة ـ اريد ان يتأكدوا جميعا من صحة الاشاعة . ثم انهم سيساعدوننا .

(طوطو و طمطم أسودان ، والسائق يرتدي ملابس تلائم مهنته) تعال يا طمطم ، انا اعد وانت تكتب .. وانت ياطوطو اهتمي بالنقود المثقوبة ، ضعيها في خيط واجعلي كل ألف في قلادة ، هذا عمل يلائمك .

طوطو ـ ولكن ياسيدتي .. اخشى الا استطيع ذلك . لم اعمل قلادة منذ كنت صغيرة، ثم لا اظن قلادة الكعك تشبه قلادة النقود .

الزوجة ـ انه شيء واحد .. ولكنك لم تعتادي على رؤية المال ، وارى يديك ترتجفان منذ الان (يقترب طمطم وطوطو)

نبيه ـ قف انت واياها .. ماذا تفعلان ؟ هل تحسبانها وليمة أنتما مقدمان عليها ؟. عد المال له أصول .. ما هكذا كالمتوحشين .. (لطمطم) اولا : هل يداك نظيفتان ؟ انني المح تحت اظافرك وسخا ، وهو حول رسغك حلقات، ورقبتك ؟. ان خطوط الملح واضحة على جلدك الاسود .

طمطم ـ هل تريد ان اغتسل قبل ان اعد ليرة فراطة ؟

نبيه ـ نعم ، يجب ان تغتسل . ان المال هو النعمة . انه كل شيء .. يمكن تحويله الى اي شيء ، الى خبز مثلا .. وهل تتناول الخبز قبل ان تغسل يديك ؟ بل لعلها عادتك ان تأكل ويداك مغموستان في هذه الاوساخ ؟!

طمطم ـ ولكن يدي نظيفتان .

نبيه ـ وهذا السواد عليهما ؟

طمطم ـ هكذا لون جلدي .

نبيه ـ اذن الافضل ان تغير جلدك .

طمطم ـ أسلخ جلدي من أجل نقودك ؟! افضل الا المس قرشا .

نبيه ـ يكون أحسن . خاصة واني أرى في عينيك بريق الطمع. (طمطم يمشي لينصرف) الى اين ؟ تعال لاتأكد من انك لم تأخذ شيئا .

الزوجة ـ ولكن ، ياعزيزي .. هو ما قرب من الطاولة !؟

نبيه ـ انت لاتعرفين هذا النوع من المخلوقات! انهم حاذقون .. ولو مد الله من السماء رجله لسرقوا حذاءه .. (يفتشه) .

طوطو ـ علي ان ارتب غرفة النوم ، كنت اعتني بالزهور فلم اجد الوقت لترتيبها (تحاول ان تنصرف)

الزوجة ـ بعد ان رأيت الجرة جاءت أشغالك ؟

طوطو ـ ولكن ياسيدتي .. لست شاطرة في صنع القلادات ، وقلادات المال خاصة .

نبيه ـ دعيها تنصرف ، بل الاحسن ان تقفا بعيدا وتتأكدا من ان شيئا لم يسقط على الارض .

طمطم ـ وهل يمكن ان يسقط بعد ان تمسك به ؟

نبيه ـ ماذا تقصد ياوقح ؟

طمطم ـ اقصد .. انك .. حاذق في امساك النقود ولايمكن ان تفلت من يديك بسهولة .

الزوجة ـ انه يمدحك ياعزيزي ..

نبيه ـ هيه .. (للسائق) وانت قف بعيدا هكذا واخلع هذه القبعة التي تتسع لكيلو فراطة . وهذا المعطف الذي يمكن ان يخفي اربع جرات . وهذا القميص ؟ .. لماذا تكثر من الثغرات في ثيابك بحق الله ؟ من يراك يحسب انك وكر عائلة من الثعالب .. والان اجلس هناك امامي .. ولا تتصور نفسك وراء عجلة القيادة .. لا اريد السرعة ولا الحركات البهلوانية .. (تجلس الزوجة ونبيه والسائق يعدون المال . والاخران يتململان في وقفتهما)

الزوجة ـ الذهب .. أليس لهذه الكلمة جمال خاص ؟ انظر هذا الدينار ، انه لوحة .. بل هو خاتم المارد .

نبيه ـ حقا .. لقد تحول خاتم المارد الى شيء حقيقي يتداوله الناس . ولكن لا يتداوله الا الجديرون به . لا ينجذب الذهب الا الى ذهب الناس . اما المعادن الخسيسة فتأوي الى جنسها .

الزوجة ـ (ترن قطعتين) اوه .. شكرا شكرا .

السائق ـ (يتوقف عن العد . اشارة سخرية) والذين لا يملكون ؟

نبيه ـ لا يستحقون شيئا .. هذا رأيي : الناس تساوي المعادن التي تملكها .

السائق ـ هه .. ليس من السهل ان يجتمع الذهب والضمير النظيف .

نبيه ـ ولكنك ترى الاثنين بأم عينك .. أتزعم انك لا تراهما ؟

السائق ـ بل ارى جيدا .. ان مهنتي تقتضي ان اكون حسن الرؤية ، وتلك هي المصيبة .

الزوجة ـ اوه .. أليست قسوة ان بعض الناس لا يملكون حسا فنيا . لقد لوثوا وجه الدينار . الفلاظ ، كيف يجرؤون .. طوطو ،

هاتي الفرشاة . يجب ان انظفه . انظر يا عزيزي .

نبيه ـ (يتناوله) يبدو ان صاحبه جزار .

الزوجة ـ يجب أن يصدر قانون يمنع الجزارين من حيازة الذهب .

السائق ـ لا حاجة للقانون ، انهم نادرا ما يرون الذهب ..

نبيه ـ واذا رأوه لوثوا وجهه .. ان بينهم وبينه عداوة ، لذلك فهو يفر من اصابعهم .

السائق ـ المال كالكلاب تتبع من يدللها .

نبيه ـ هذا اقل ما يجب علينا نحوه ، انه جدير بالتقديس .

الزوجة ـ (تتناول الفرشاة) الدهن غطى وجه الملك جورج .

نبيه ـ انه جزار اشتراكي لا شك .

الزوجة ـ (يسقط الدينار من يدها) آي .. الخبيث يريد ان يفر .. انظري يا طوطو هل هو تحت الطاولة ؟

طوطو ـ يا سيدتي ، مفاصلي متيبسة ولا تسمح لي بالانحناء ، وان انحنيت فلا استطيع النزول تحت الطاولة .

الزوجة ـ أنت يا طم طم ، انحن وهات الدينار .

طمطم ـ ليس في شروط العقد ان انحني يا سيدتي .

نبيه ـ طز على ذلك العقد .. غور من امامي على اربعتك يا شكل القرد قبل ان اكسر فكك (يذهب طمطم متشامخا) .. الكلب يتشدق بالعقود (للسائق) انحن وابحث عن الدينار .. ام ان عقدك لا يسمح لك كذلك ؟

السائق ـ ولكن يا سيدي ..

الزوجة ـ أوه .. دعه لا تحرجه ، انه سائق ماهر ، سانحني انا لالتقطه ..

نبيه ـ ما فائدة الخدم اذا كانوا لا يستطيعون الانحناء ؟. ان لم ننحن لمال فلاي شيء ننحني ؟ انا سانحني ..

(يزحف تحت الطاولة)

السائق ـ (الزوجة تمسك اصابعه وتغمزه .. من فوق رأسه) .. وبذلك تعود الى وضعك الطبيعي .

المشهد الثالث

الزوجة ـ ماذا قال الطبيب ؟

نبيه ـ قال كلاما كثيرا . انه كالآلة التي تتحرك بقدر ما تضعين فيها من نقود . لقد حدثني بثمن المعاينة ، ثم نادى مريضا اخر..

الزوجة ـ لا يمكن ان يكون بهذه القسوة .

نبيه ـ ان قسوته لا تعادل غبائي . ولكنك انت المحرضة . تريدين ان اتبع هذه البدعة ، واراجع الطبيب النفساني . هاأنذا راجعته فماذا لقيت ؟

الزوجة ـ تعود لتلقي علي اللوم . نعم استحق منك اللوم لاني انصحك بمراجعة طبيب .

نبيه ـ تأكدي تماما اني حين وضعت قدمي على اول درجة من عيادته شعرت بأربع عقد جديدة تتشابك في صدري .

الزوجة ـ حين يكون المرء سليم الجسم مثلك ، يأكل أربع وجبات وينام ١٤ ساعة ، ولا يشكو من ضائقة مالية فلا بد ان يكون مريضا نفسيا .

نبيه ـ مرض نفسي .. ذلك الغبي مددني واطفأ الانوار فشعرت بأنني في قبر . ثم جلس يهمس بصوت عاشق مبحوح : هل كان ابوك يضربك ؟ هل تحب البندق ؟ الديك سن منخورة ؟ من أحب المثلات لديك ؟ كيف تعقد كرافتك ؟ ولم يتركني انهض حتى تأكد انه سينال اجرا طيبا .

الزوجة ـ هل سألك عن هذا ايضا ؟

نبيه ـ كنت استطيع رؤية بريق الطمع في عينيه وهو يسأل : ((هل تعاني من ازمة مالية ؟))

الزوجة ـ أرأيت ... ان الازمة المالية تسبب العقد النفسية .

نبيه ـ قلت لك اني لا اريد وصفا لمرضي ولكن اريد علاجا له . وهذا ما لا اجده لدى احد .

الزوجة ـ ان الانسان يتألف من جسد ونفس ، فما دمت صحيح الجسد فلا بد انك مريض النفس .

نبيه ـ أوف .. بدأت احس مغصا من كل ذلك .

الزوجة ـ ربما كنت غير واثق من الطبيب فلم تصدق في اجوبتك .

نبيه ـ بعض الاسئلة لا يمكن الجواب عنها، انها .. انها خاصة جدا .

الزوجة ـ طيب .. اذا سألتك انا فربما توصلت الى شيء ، لا يمكنك ان تخفي علي امرا .

نبيه ـ اوه ، بالله عليك ، جربي شعوذتك على انسان اقل مني بؤسا .

الزوجة ـ لا توهم نفسك . انت سعيد ، وكل ما هنالك انك واهم .

نبيه ـ والوهم أليس مرضا ؟ يكفي ان احس بالالم لاكون مريضا .

الزوجة ـ ولكنك لا تعرف مصدر الالم ..

نبيه ـ هذا ما انبرى لساني وانا اقوله ..

الزوجة ـ طيب .. تعال نتذكر معا ، ان حياتنا متشابهة ، ولانني شاركتك اكثرها ، فسوف اتذكر عنك ..

نبيه ـ افعلي بنفسك ما شئت .

الزوجة ـ هل تحس نوعا من الفراغ او التأنيب ؟

نبيه ـ فلنفرض اني قلت واحدا منهما .. اي فرق في هذا ؟

الزوجة ـ تريد ان تتقن الصنعة في دقائق ! اذا كان فراغا فهذا يعني انك اهملت شيئا كنت تريد عمله . فهو الان ينخر في نفسك ليذكرك ..

نبيه ـ (بدأ يقتنع) دعيني اتذكر . العمل .. عادي . اسكتنا كل الاصوات المزعجة ، الا هذا الصوت .. (يشير الى صدره) .

الزوجة ـ تعمق اكثر . ابتعد الى الماضي..

نبيه ـ لا .. يكفي الى هنا . لا يمكن ان اتعمق اكثر .

الزوجة ـ اوه .. هل تتصورني الطبيب ؟ لست غريبة عنك يا عزيزي ..

نبيه ـ ليس لدي شيء اخفيه ، الا .. الا .. اوه ، لا يمكن ان يكون .. بل .

الزوجة ـ .. اصطدها ، لا تدعها تفلت منك . ربما كانت هي التي عكرت مزاجك .

نبيه ـ بل هي التي عكرت مزاجي فعلا .. طيب . ما دمت تعرفين كل شيء .

الزوجة ـ يسرني ان اكون قد شفيتك .

نبيه ـ لا تستبقي الامور . انت لم تعرفي القصة بعد .

الزوجة ـ دعني احزر .. هل هي قضية العامل الذي اقام دعوى ؟ كانت براعة منك ان تطبخ محاكمته .

نبيه ـ لا .. غيرها . هل تذكرين الجرة ؟

الزوجة ـ الجرة ؟ أوه ، وهل يمكن ان انسى جرة السعادة ؟. لا تقل انها تؤرقك ؟!

نبيه ـ كانت تحز في نفسي كل هذه المدة.

الزوجة ـ أنت مريض معكوس .. تعقدك النعمة .

نبيه ـ النعمة !! كانت في حينها نعمة حقا .. ولكن لا تعرفين من اين اتيت بها .

الزوجة ـ سألتك ان كنت لقيتها فقلت : ان الناس لا يرمون بمثل هذه الاشياء الى الطريق .

نبيه ـ ولكني جئت بها هكذا ... من الطريق .

الزوجة ـ أوه .. اعترف لك اني عاجزة عن فهم الالغاز .

نبيه ـ كنت يومها ، ناقشتك امر النفقات ورفضت التنازل عن أ يشيء .

الزوجة ـ اوه .. يا عزيزي !! ذلك ماض بعيد .

نبيه ـ ... ومشيت في الطريق افكر . كان علي ان احتفظ بالمكانة التي وصلنا اليها.

الزوجة ـ هذا ما يجب ان تفعله ..

نبيه ـ كنت شاردا في السوق لا أكاد ابصر، ارى الناس واتساءل من اين يعيش هؤلاء جميعا ؟ كلهم اصحاب اسر يعولونها ، ومكانة يحافظون عليها .. الا انا . ولمحت حمالا هرما يجمع حباله على ظهره ، ثم ينزل اكمامه وينصرف . كان المغرب قد اقترب والناس بدأوا يغلقون حوانيتهم .. وتبعت الحمال ، فدخل مسجدا في حي قديم ، صلى فيه ركعتين ثم جلس يحصي غلته . وبعد ان انتهى من ذلك نهض فوضع جزءا منها في كف رجل عجوز يجلس في زاوية المسجد ثم انصرف ..

الزوجة ـ ولكنك لم تقل من أين حصلت على الجرة ؟

نبيه ـ طيب .. اسمعي ، .. واثار هذا فضولي فانتظرت اراقب العجوز فرأيته يكشف السجادة ثم يخرج من حفرة تحتها جرة كبيرة.

الزوجة ـ آه .. الجرة !!

نبيه ـ وتأكدت ان ثروة طائلة تحويها هذه الجرة .

الزوجة ـ ولكن من أين للعجوز كل هذه الثروة ؟!

نبيه ـ ألم اقل لك ان الحمال الهرم كان يعطيه بعض غلته ..

الزوجة ـ ولكن حمالا واحدا لا يمكن ..

نبيه ـ لا بد ان آلافا من الحمالين والبائعين والساعاتية والخبازين .. وشتى المهن تملأ هذه الجرة .

الزوجة ـ آه .. صحيح .. لم اجد في الجرة قطعة واحدة نظيفة ..

نبيه ـ كانت ملوثة بعرق هذه الطبقة من الخلق .

الزوجة ـ ولكن كيف استطعت ان تخدع العجوز وتحصل منه على الجرة ؟

نبيه ـ لم يكن في حاجة الى الخداع . انتظرت قيامه للصلاة فكشفت السجادة وحملت الجرة ومضيت .

الزوجة ـ ولكن ماذا يريدون ان يفعلوا بها؟

نبيه ـ من يدري ؟ اظنها نوعا من هذه الجمعيات التي انتشرت اخيرا كالوباء ..

الزوجة ـ جمعية خيرية ؟ هل هي جمعية نسائية ؟..

نبيه ـ لم احفظ اسمها لاني لم افكر بردها اليهم حينئذ ..

الزوجة ـ طبعا .. لا يمكنك ان تعيدها . نحن احق بها منهم .

نبيه ـ هل ترين هذا ؟

الزوجة ـ وانت .. ألا تراه ؟!

نبيه ـ الان عرفت مكان الشوكة التي تنخز في صدري ولكني لا اجرؤ على نزعها .

الزوجة ـ هل تسمي الجرة شوكة ؟ لن ادعك تنزعها اذا كانت هي ما تشكو منه .

نبيه ـ أنت اول طبيبة تمنع عن مريضها الشفاء . أم ان كل الاطباء يفعلون ذلك ؟

الزوجة ـ تريدنا ان نعود الى فقرنا كما كنا ؟ انها نوباتك الموسمية ، تنغص حياتنا بين حين واخر .

نبيه ـ نحن الان اغنياء ولا ...

الزوجة ـ اغنياء .. اغنياء . ولكن لا يعني هذا ان نرمي بأموالنا الى الشارع .

نبيه ـ هذا نوع من اعادة الحق . لقد استعرت الجرة وكان في نيتي ان اعيدها .. ان الرجل العجوز اسدى الينا خدمة رائعة ، لا يمكن ان تنكري هذا .

الزوجة ـ لا أنكره . ولكن ماذا يمكن لعجوز ابله مثله ان يفعل بهذه الاموال ؟! لولا أنك نميتها ، وتصرفت بها ، لبقيت مدفونة ، تحت السجادة . انها كالمناجم .. نعم . كالمناجم يملكها من يخدمها .

نبيه ـ قلت لك : انني استعرتها ، كما تستعيرين انت من جارتك المغرفة ... ويجب ان تعود لاصحابها .

الزوجة ـ لا افهم معنى هذا الولوع المفاجيء بالعدالة .

نبيه ـ كنت دائما في جانب العدالة .

الزوجة ـ اعرف .. اعرف .. ولكنك بدأت تدفق كثيرا هذه الايام ..

نبيه ـ الا تريدين ان يستريح ضميري ؟!

الزوجة ـ هه .. ضميرك !! هذا القميص الذي امتلأ بالرقع .

نبيه ـ قولي ما شئت .. الجرة ستعود لاصحابها .

الزوجة ـ خذها وقل للعجوز : هذه ثروتك التي سرقتها منذ سنين ، وانتظر منه ان ينحني لك حتى تمس لحيته الارض .

نبيه ـ طبعا .. سينحني لي لاني رجل شريف .

الزوجة ـ (تتحسس جسمه متظاهرة بالجد) ارجوك .. لا تمضغ الكلمات الضخمة والا تكسر طقم اسنانك .

نبيه ـ ماذا تفعلين ؟

الزوجة ـ في أي منطقة يختبيء هذا الشرف الذي تتحدث عنه ؟

نبيه ـ آه .. اللعنة على ذلك اليوم الذي..

الزوجة ـ انت تسوق نفسك الى كارثة .. اذا عرف العجوز أن جرته هي اصل ثروتك فلن يرضى الا بثروتك كلها .. هل تفهم معنى هذا ؟

نبيه ـ طيب .. ولكن ، اريد ان ارتاح ، كأن يدا تعصر قلبي .. وهذه الجرة هي اصل البلاء .

الزوجة ـ ترتاح ؟ اسلك اذن الاساليب المريحة .

نبيه ـ اقترحي علي ، قولي أي شيء .. لن اتمسك برأي بعد ان ظهر فساده .

الزوجة ـ لا تطلع صاحب الجرة على قصتك . اذا رأيته فابلع لسانك ، ولا تبح بكلمة واحدة . لا تجعله يعرف انه صاحب الفضل عليك . اذا عرف أن دارك وطعامك وملابسي وملابسك ، كانت من جرته فسوف تسقط في عينه ولا تقوم ابدا .. ثم يحاول ان يجردك حتى من قميصك الذي تلبسه .. ولو استطاع لسلخ جلدك عن جسدك .

نبيه ـ اوه .. لن يكون بهذه الفظاعة .

الزوجة ـ لو عرف لكان .. اسألني انا عن هذا الصنف من الخلايق . حين ترفع قدمك عن رقبته يحسب الدنيا ملكا له . ولا يرضى الا باعادتك الى المذلة التي كان هو فيها .

نبيه ـ والله مصيبة ..

الزوجة ـ (مترفقة) ولكن يا عزيزي ، لن نعدم رأيا صائبا .

نبيه ـ الرأي .. الصائب ؟!

الزوجة ـ لماذا لا تدعوه الى وليمة ؟

نبيه ـ انا ادعو ذلك العجوز الى بيتي !!

الزوجة ـ ادعه الى العشاء .. اطعمه وجبة دسمة ، وتصدق عليه ببعض المال ، وسوف تراه اطوع لك من خادمك .

نبيه ـ واذا ابى ؟

الزوجة ـ وهل يرفض عجوز مثله وليمة عندك ؟ خبز الصدقة له طعم خاص لا تعرفه.

نبيه ـ ثم .. بأي حجة ادعوه ؟

الزوجة ـ قل له اي شيء .. قل له ان والدي .. قد .. توفي .. وانك تريد ان تنفق بعض المال على روحه .

نبيه ـ انا انفق المال على روح والدك ؟

الزوجة ـ أنفق من الجرة ..

نبيه ـ الدفع دائما .. المال دائما .. (يدق على صدره) آه .. لولا هذا الشيء اللعين .. طيب ، سأعطيه الجرة واستريح .

الزوجة ـ اياك ان تفعل .

نبيه ـ (لا يفهم) ...

الزوجة ـ احتفظ بجوهر القضية . انفق من الجرة على العشاء ، ثم اعطه ما بقي على انه صدقة .

نبيه ـ هكذا تقولين .. الصدقة . نبيه بك يتصدق (يضحك) .

الزوجة ـ وبذلك ترضي ضميرك وتحتفظ لنفسك بالمنة عليه .

نبيه ـ ... حين يتسامع الناس بهذا المبلغ الكبير الذي انفقه ، الا يظنون شيئا ؟

الزوجة ـ طبعا سيظنون .. ستقول الارستقراطية انك تسعى لدنياك، والديمقراطية تقول ...

نبيه ـ ... اني اسعى لاخرتي .

(يضحكان)

المشهد الرابع

الزوجة ـ هل رأيته ؟

نبيه ـ كان يجلس في الزاوية التي وجدته فيها اول مرة . وحاول ان يقنع ولكن مقاومته انهارت حين ذكرت له الجمعية الخيرية .

الزوجة ـ ألم تذكر له نوع الطعام ؟

نبيه ـ ذكرته طبعا .

الزوجة ـ آه ، لذلك انهارت مقاومته . ولكنه تأخر ..

نبيه ـ وعد ان يأتي بعد صلاة العشاء .

الزوجة ـ اراهن انه زادها ركعتين ليهضم غداءه ، بل لعله لم يتغد اصلا ..

نبيه ـ ارى أن نحضر الطعام ، اتوقع مجيئه بين لحظة واخرى ..

الزوجة ـ هيه .. كأنك مراهق واعد حبيبته .

نبيه ـ لا تأخذي حماستي على انها انفعال

ـ التتمة على الصفحة ٦١ ـ

الأفعوان

.. لا تزالين عذابي أنت ،
ميداني الذي امضي له دوما ،
ومنه فارغ الكفين بالصمت أأوب
كلما ناديت .. يأتيني الصدى
باكـي النبرة
أنهد على الاوراق ،
أرويها دمى ،
وحدي أذوب !

***

لا تشيري لي الى الدرب ،
فقد أجهدت منك اليدان
وأنا اسند رأسي فوق جذع السنديان
تلطع الشمس جبيني ،
وتعريني .. فأبقى
زائغ الابصار ،
لا العار يثير الحقد في عمقي ،
ولا قرقعة الخيل ، واصداء الطعان !

***

ــ أنت .. من أنت ؟
اله حط في حارتنا ،
أم أنت مهزوم جبان ؟
ــ فارس الامس أنا
جنديـه ،
لكن سيفي ضاع في الزحمة ،
وانهار الحصان
كل من حولي لاذوا بالفرار
تركوني اطعم الغربة اضلاعي ،
وأشوي جبهتي في كل نار
قلعتي انهارت ،
ولم ألق ــ لاحمي الصدر من نيران اعدائي ــ
جدار !

لا تناديني ،
فكوخي في مهب الريح لا يجدي ،
ورأسي بين فكي افعوان
صاحبي لباك بالأمس ،
فناشته كلاب الدرب ،
حط البوم حول الجثة الملقاة في الشارع ،
دارت في بيوت الناس ألوان الحديث المر ،
تروي قصة المجنون ،
يلقي نفسه للموت مخدوعا ،
وتدعو الله ان يأتي اليهم بالامان !
كعبتي أنتِ ، وايماني الذي يملأ بالحب حياتي
لـك صليت ،
حلمت العام بعد العام بالحج ،
ولكني سقطت اليوم ، لم أنه صلاتي
وفؤوس الصحب تنهال على جسمك ،
ترتـد ،
يسيل الدم من حولي .. اصيح
ــ ايها الحمقى !
.. فلا أسمع الا قهقهات الصحب من حولي ،
وصوتا ساخرا ..
ــ قـد جـنَّ ،
ألقوه على الارض ، ازيحوه ،
ولا تبقوا بمن يخرج عن موكبنا ــ يا صحب ــ روح!

***

عفو تاريخك ،
عفو الشهداء
عفوهم أطالب ،
اذ أمضي الى النهر ، لأمحو
عن ثياب الحل والترحال ما يعلق فيها من دماء !

القاهرة **عبد الرحمن غنيم**

الحزن ... والعيون الصغيرة

قصة بقلم عبد الرفيع الجوهري

نحن بحاجة الى قطة رمادية ...

قطة رمادية تحطم هذه الكؤوس الصغيرة .. تمزق كل الكتب ، كل هذا التاريخ من الورق والكلام ، تبعثر كل اشيائي في هذه الغرفة التي احتمي بها من العالم ..

قطة لا تعرف عيناها الصغيرتان الحزن ..

لست اعرف هل القطط تحزن ، ولكنني اشعر باشتياق الى قطة لا تحزن .

ايام قديمة مضت كنت فيها غارقا في الحزن .. جئت الى البيت بقطة ليست سوداء .. ولكن لونها مائل قليلا نحو السواد . كانت صغيرة جدا اختطفتها من حضن امها من حانوت بائع كتب على الشارع .

لست ادري هل كانت حزينة . فقد كانت لا تصنع شيئا في البيت ، كانت صغيرة .. كنت استبقيها الى جواري في الليل ، وكانت تحدث شخيرا يحملني الى دنيا مهجورة حتى انام .

وفي الصباح .. كنت احس اظافرها المائلة نحو الزرقة تتشبث بوجهي فاحس برجفة حزن ومحبة ، واضغط على رأسها الصغير فتحنيه وتنكمش في حضني .

اخي الصغير كان يحبها ... كل الاطفال يحبون القطط الصغيرة ... ويحبون كل شيء يتحرك ويقفز ويحدث الفوضى . انا احب بعض الاطفال الصغار واحب كل القطط الصغيرة المرحة واحب اخي الصغير لانه لا يعرف الحزن .

هناك بعض الاطفال يحزنون حزن الموتى ، حزنا اعمق من حزن الكبار ، ولكن اخي الصغير لا يعرف كيف يحزن ، يبكي بدموع كبيرة صافية ، ولكنه سرعان ما يتعقب فراشة حائرة في فضاء الدار او نحلة او حتى ذبابة فينسى دموعه ويسألني عن « ماما » هذه النحلة ، عن بابا هذه الفراشة ، ولكنني انا لا اجد من اسأله عن « ماما » الحزن .. عن ذلك الشيء الذي يعذبني بلا مواسم .

حينما يغرقني طوفان الشوك والظلام واللهاث ، حينما احزن احس بالمطر يغسل اعماقي .. احس بتلك الرحمة التي تسكن قلوب القسس .

انا لم اكن قسيسا ، ولا اعرف هل الرحمة تسكن قلوب القسس ، ولكن هذا الخاطر يمسكني الآن .. احب هذا الخاطر .. تماما كما يحدث ان نحب اي شيء .. قد نحب جدارا ، او طفلا يتيما ، او شيئا مرميا على الطريق .. وانا الان احب هذا الخاطر واحب « نيتشه » ، واحب قطة رمادية .

ليست لنا الان قطة ..

شعور بالذنب ينتابني .. اتصور ان رجلا ما سيصرخ ..

لم يحدث هذا ..

يسقط « برجسون » .

قلت لنفسي ذات ليلة وانا راجع من فاس في عربة سفر طويلة مطفأة من الداخل ان حقيبة كبيرة ستسقط فوقي .. وكأنما كانت تنتظرني تلك الحقيبة حتى افرغ من التفكير في السقوط .

كل ركاب العربة ارتعشوا في اماكنهم ، الحقيبة سقطت فوقي .. نفس الحقيبة التي تخيلتها .. يحيا « برجسون » .

اوف .. لماذا افكر في هذه الاشياء القديمة ؟

ساحاول ان ابكي ..

كثيرا ما اسدلت علي ازاري وبكيت بمحبة .

لا اعرف الان كيف ابكي ..

ساحاول ان اتصور جنازة ، او ساتذكر كيف فقدت قطتي القديمة .

خشب الطاولة التي اجلس اليها يسحق عيني ..

ليست لنا قطة .

ساغمض عيني :

دربنا مظلم .

ساصعد سلم الدار .

احب ان تبقى الغرفة غارقة في الظلام لتلمع عيون القطة .

كل شيء منطفىء الا عيونها .. لماذا ليست لنا عيون تلمع في الظلام ؟ لا احب ان اعرف . كثيرا ما احب ان اسأل فقط .

خاطر اسود يقول لي ليس بامكاننا ان نصنع شيئا سوى ان نسأل .

هذه العيون الصغيرة المضيئة تملأ علي الغرفة . لماذا تتحركين ببطء اينها العزيزة ؟ انتظري .. ساحملك . هل تحبين الشعر ؟ ساسمع قلبك .. انا اعرف ان اخي الصغير يتعبك . سوف اشتري له دراجة صغيرة .. انه يحبك . هل تحبين الغربة ؟

العلم يموت اينها العزيزة ..

رأيت اليوم رجلا يتعقب ولدا جميلا ..

احس برغبة في ان اسمع « شوبان » .. ستبقى الغرفة مظلمة و..

اوف .. لا احتمل ان يصرخ الان احد .. انا احاول ان اتذكر كيف فقدنا القطة القديمة . اخي الصغير يجب ان يعطوه اي شيء ليسكت: كل اشيائي ، كل كتبي ، ان يقتلعوا له زهرة من اي مكان .

ساغلق كل منفذ يعبر منه هذا الصراخ .

ساغلق باب الغرفة والنافذة واذني .

لا .. ساترك كل شيء مفتوحا .

اصرخ ايها الصغير الاحمق .. ساستمع اليك .

انك تحت .. بعيد عن هذه الغرفة الصغيرة ، ولكن صوتك الصغير يخترق كل شيء ليصل الى كل شيء ، انك متعب مزعج ولكني مع ذلك احب ان يكون لي طفل صغير مثلك لا يعرف الحزن .

انت لا تبكي الان .. انت تصرخ ، انت عنيد تحب ان تصل الى اشيائك هكذا احبك ، احبك .

هل تبحث ايها العزيز عن قطة رمادية ؟

هل ستسكت لو عادت القطة القديمة ؟ .. انا اعرف : ستقفز من مكانك ، ستجري وراءها ، ستمسكها من ذيلها فتنشب اظافرها في يديك الصغيرتين ويقطر دم احمر ، وستقول انت بعد ان ارجع الى البيت ان القطة ذبحتك .. وتقطب وجهك الصغير وتعطيني المقص لاقلم اظافر القطة ، واضحك ويضحك كل اهل الدار ولا اعرف هل القطة تضحك .

وتنسى انت كل ذلك وتقول لي ان شعرها المائل نحو السواد يجب ان نغسله بالصابون ليصبح ابيض جميلا .

تلك القطة القديمة حينما ضاعت من البيت بكيت انت بتلك الدموع الكبيرة .. لم تصرخ هكذا كما تصرخ الان .. بكيت بكل طهارة قلبك ، وبكيت انا في هذه الغرفة وحدي بطهارة قلوب كل اطفال الارض .

كنت ادع الغرفة مظلمة وانتظر ان تلمع عيون قطتنا القديمة فلا تلمع تلك العيون الصغيرة واحزن . غير انني لا اشعر بالمطر يغسل اعماقي ، ولا احس بتلك الرحمة التي تسكن قلوب القسس .

كنت احس ـ كما احس الان ـ انني بحاجة الى قطة رمادية ..

قطة لا تعرف عيناها الصغيرتان الحزن .

ولست اعرف ايها العزيز هل هناك الان قطة بحاجة الى انسان ، انسان لا تعرف عيناه الحزن .

جامعة محمد الخامس ـ الرباط

عبد الرفيع الجوهري

الان روب غرييـه

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٣٩ ـ

يعمل بنفسه على اثارة الشكوك حين يبدو الحل قريب المنال . وهـو يشيع الغموض حين يتعمد ان يروي القصة من وجهة نظر المحقق والاس الذي لا يعرف كثيرا من هذه القضية ، وان كان المؤلف يلمح بايماءات غامضة الى بعض الارتباطات السرية لهذا المحقق . فبعض الشخصيات في الرواية تبدي شكها بالمحقق والاس لانه كثير الشبه برجل يظـن انه القاتل . فنحن نعلم ان والاس قد زار المدينة مع أمه لسنوات خلت، ودار الهمس يومئذ ان للبروفسور دوبونت أبنا غير شرعي يسيء معاملته فهل يكون والاس ابنه وقاتله وعضوا في الجمعية الارهابية ؟ ذلـك مستحيل لان الكاتب يعرض شخصية غامضة للقاتل ورئيس العصابـة ومع ذلك فالشك يظل قائما حتى اخر الرواية .

وفي الرواية حوادث متنوعة ليس لها نهاية ما ، فوالاس يضيع في المدينة ويمر فوق جسر متحرك ويذهب الى مخزن لبيع الادوات الكتابية ويسأل عن نوع خاص من المحاة الهندية ، وفي هذه الاثناء يأتي رجل مسلح ويسأل عن نفس المحاة .

ان الكاتب لا يشرح لنا السبب الذي يبحث من اجله الجميـع عن هذا النوع من الماحي كما انه لا يشير اليه ثانية ، وهذا يدل على انها ليست شيئا رمزيا ، بل هي ضد الرمز . ولعل الكاتب وضعهـا ليمنعنا من البحث عن الرموز . كما لعله اثناء انشغاله بكتابـة قصة غامضة وجد ان كلمة « المحاة » شيء غامض وسري فاستعملهـا ليغيظ العقول الاكاديمية التي تجهد في أن ترى لكل شيء معنى . .وربما اعجبه النص الذي يصف فيه المحاة بنعومتها وليونتها فاستطرد فيـه دون أن ينظر الى علاقته بعقدة الرواية ، كالرسام الذي يضيف الـى لوحته موضوعا خارجا عنها لانه يجد ان السطح ملائم لذلك . وقـد اكتشفت ملاحظة هامة وراء المظهر الصارم الذي يسبغه غرييه على وصفه للانواع المتعددة من الماحي ، هذه الملاحظة تجعلني اختلف تمام الاختلاف مع الناقد بارث الذي يصر على ان اسلوب غرييه « هو ضد الكتابـة الشعرية » .

وهذا يعود بنا الى القضية التي اثرتها في مطلع البحث : فعندمـا يقدم الان روب غرييه وصفا غير مجازي لوضوع ما ، ماذا يكون قد فعل بالضبط ؟

انه يعمل عملين متناقضين :

١ ـ يرينا الاشياء كما هي ، مجردة من العلاقات الانسانية .

٢ ـ يستخرج غرابتها الحقيقية . ولكن لو ان الاشياء موجودة كما هي ، فلن يكون فيها غرابة . لان الغرابة عاطفة انسانية . ان الخالق لا يستغرب الابداع ، بل يرى المخلوقات كأشياء طبيعية . أما نحـن ، الخليقة ، فان لدينا شعورا بالاشياء .

وعلمنا بابداع الله هو احساس دائم بمحاولة اصدار حكم مصحوب بالعاطفة دائما . ولا يريد روب غرييه لهذه العاطفة ان تشيع ، ولذلك فانه يرفض الكلمات العاطفية رفضا صريحا في اكثر الصفحات المشخصة لاسلوبه . ومع ذلك فحينما يكون وصفه جيدا ، يبدو وصفا عاطفيـا بالرغم من عبوسه وجديته . ويبدو ناجحا سواء بالنسبـة للكاتب او للقارئ . وحينما يكون وصفه مجهدا ، فذلك بسبب تطبيقه الواعـي لنظريته في رفض العواطف .

ان الوصف في رواية المحاة لا يجعلني آمل ، واعتقد ان مـن السهل علي أن أبرهن بأن احسن صفحات الوصف في الرواية هـي الصفحات المجازية الشعرية والهزلية ايضا . والمثال على ذلك يظهر بوضوح حين يذهب والاس الى مشرب ويأخذ بيضا مقليا مع شرائح مـن البندورة . ان المؤلف يخصص فصلا من النثر الشعري يصف فيـه شريحة من البندورة في وسط قصة القتل .

واعتراضي على رواية « الماحي » يتلخص في أن الكتاب من اساسه قد الف للتسلية ، بالرغم من العناية الغريبة التي بذلها الكاتب للاسلوب. ويمكن ان توصف العقدة في الرواية بانهـا لغز مفتـوح للتفسيرات المختلفة ، مليء بالاثار المضللة ، والطرق المسدودة ، والمتشابهـات الواضحة الخالية من أي معنى . وبامكان روب غرييـه ان يصف عالـم النفس الانسانية وصفا جيداً عندما يريد ذلك ، او لنقل انه يستطيـع ان يصف مظاهر معينة منه ، ولكن يبدو انه يهتم اهتماما رئيسيا بتشييد البناء المعقد لالغازه المحيرة ومفاجاءاته المصطنعة . ولو تناولنا الرواية على انها شيء جدي بمستواها العادي ، لوجدنا ان بنيتها لا تؤلف موضوعا فنيا مركزا ، فالمؤامرة ، والتحري ، والعلاقات الخاصة .. كل ذلـك شيء هش . ولو أخذنا الكتاب مأخذ الجد ، لوجدناه شكلا من الكابوس الادبي . ومثل هذا الكابوس يأتي بسبب عقد نفسية لا يؤهل روب غرييه لدراستها .

حين اعدت قراءة رواية (المشاهد) صعقت بتناقض الصفـات الاسلوبية . فالوصف حي وبليد في وقت واحد ، كأنما فقدت الظواهر الصلات المتينة فيما بينها . والمشهد الذي احببته بشكل خاص هو غداء ماتياس في اليوم الاول ، حين يكون في المقهى فيحييه احد البحارة على انه صديق طفولته ، دون ان يتحقق ماتياس من ذلك . وهذا البحـار الذي يمسك زجاجة نبيذ باحدى يديه ، يقود ماتياس باليد الاخـرى على شاطيء البحر الى بيت يأكلان فيه السرطان مع البطاطا ، وتقـوم على خدمتهما فتاة غامضة تتميز بندبة ظاهرة على قفا رقبتها ، البحار هائج مشوش ، بشوش وان كان غاضبا من امر غير مفهوم . وفي نهايـة الغداء يقدم ماتياس للفتاة ساعة ويهمس في أذنها بكلمات لا يفهـم هو نفسه معناها (نحن في داخل عقلـه والكلمات موضوعـة بطريقـة تجعلنا لا نفهمها) . على باب البحار كتب اسم جان روبين ، الا ان المؤلف يخبرنا ان صاحب هذا الاسم قد مات منذ سنوات وهذا ما يجعلني اعتقد أن هذا التأثير هو تأثير الحلم ، ففي الحلم فقط ارى الاشياء مفصولة الى اجزاء ، مع واقعية مفرطة مصحوبة باحساسي بأن كل الروابـط المنطقية قد تفككت . وانا استمتع بالحكاية ، واعجب بالكتابة ، غير اني لا آخذ ذلك مأخذ الجد لانني اريد بعد ذلك ان اصحو وأفر مـن مجانية الحلم . وما قصد اليه روب غرييه بالضبط هو خلق هذا الجو الـذي يشبه الاحلام ، بدليل تواتره في « الماحي » عندما يتجول والاس ، وفي (الغيرة) و (المتاهة) ايضا .

في رواية (الغيرة) تمتاز تقنية القصة بالتحسن ، وتبدو للعيان موسيقية البناء الفني اوضح مما كانت عليه في القصـص السابقة . فأسلوب السرد في (المشاهد) يعتمد على ذهول ماتياس كايقاع يتكرر بين اول صفارة تؤذن بوصول السفينة وبين آخر صفير يدل علـى ارتحالها . اما (الغيرة) فتبدأ وتنتهي بظل عمود يرتفع على شرفـة مدارية ، وليس فيها سرد قصصي متتابع بل هي مقسمة بحسب مـا نسميه (الحركات) .

في قصة « الغيرة » ، نعلم من الكتابة الموضوعة على الغلاف الاخير اننا نعيش في داخل عقل زوج غيور من مزارعي المستعمرات ، ونطلـع ـ مما ينطبع فيه ـ على سلوك زوجته المشبوه مع احـد المزارعين مـن جيرانهما . ويشار الى الزوجة في القصة بالحرف الاول من اسمهـا « آ » . واسم الجار الذي يشك به الزوج ، هـو فرانـك . وليس للزوج اسم ولا يشير الى نفسه بضمير المتكلم « انا » . لكـن المعلومات المثبتة على الغلاف الاخير لا تعلمنا فيما اذا كان الكتـاب مؤلفا من تصورات متتابعة او متقطعة في ذهن الزوج . فالزوج مثـل ماتياس بطل قصة (الماحي) ، يعيش احيانا في حوادث واقعية ،واحيانا اخرى في مخيلته التي تعرض ذكريات الماضي او تصـورات عـن المستقبل . فاذا قرأنا الكتاب وجدنا اننا نستطيع بسهولة اعادة تركيب الحوادث لبساطتها اذا قارناها بغيرها .

فهناك جو من الشك في وجود تواطوء بين الزوجة (آ) وجارهـا

فرانك حين يجتمعان في مشرب او يتناقشان في كتاب : يقول فرانك انه مضطر للذهاب الى الشاطيء في بعض اعماله ، فتجيبه ((آ)) بانها ستذهب معه لشراء بعض الحاجيات ، لكنهما لا يعودان في الوقت المحدد ، ويضطران الى البقاء معا في احد الفنادق ، ولا نعلم ماذا فعلا في تلك الليلة ، لكننا نشاهدهما قد عادا وهما يقولان ان السيارة قد تعطلت في الطريق . ويستأنفان بعد ذلك الحياة العادية مع التخفيف من العلاقات بينهما .

ويقرر بروس موريسيه ـ وهو احد المعجبين بروب غرييه ـ ان تصورات الزوج قد نظمت وعرضت بتوتر تدريجي يصل الى ذروته حين يعتقد الزوج أن زوجته قد استسلمت لجارها ، ثم تتكرر هذه التصورات بتوتر ينخفض تدريجيا حتى نهاية الكتاب . ان الناقد موريسيه لا يذهب الى حد التصريح بأن الكتاب مبني على شاكلة التهيج الجنسي ، لكن ذلك مفهوم من طريقة عرضه للاحداث . فربما كان ذلك كله من تأملات زوج غيور اناني لم يفكر في يوم من الايام بان يتخذ موقفا من سلوك زوجته ، وما يلفت النظر اكثر من هذا ، هو ان التأملات تصاحب الاحداث بشكل ظاهر . وفي كل الحالات نجد أن الايقاع شيء اساسي في التأثير الجمالي الذي يبتغيه المؤلف .

ان كلمة ((التأملات)) غير ملائمة لوصف الموقف ، لان البطل لا يفكر عن طريق الكلمات ، ولا يسيطر على طوفان الصور ولا يحاكم ظنونه . ويمتاز الاسلوب بضبط الكلمات حين يصف حركات ابطاله واوضاعهم . لكن الفضل في هذا يعود الى لغة المؤلف وليس الى البطل . وهدف الوصف هو ان ينقل باقصى دقة ممكنة ، مشاهد بصرية متوالية . ونجد ان بعض المشاهد تتمتع بقوة طاغية . فالاقداح المثلجة التي تدور بين الزوجة والجار ، حين يشربان معا ، مشحونة بغموض المحادثة التي تدور بينهما . ولا يعرف القاريء عنها سوى بعض الجمل المفككة . والحشرة التي يسحقها فرانك على الجدار ، ترتبط بالاثارة الجنسية التي تعانيها الزوجة حسب أفتراض زوجها . حتى ان الزوج يتخيل ان فرانك يسحق حشرة اخرى على جدار غرفة النوم في الفندق قبل ان تستسلم له الزوجة . ويبدو أن عاطفة الزوج تجاه زوجته تتركز في مراقبتها وهي تسرح شعرها بالمشط ، وصوت المشط في شعر الزوجة مرتبط بأزيز الحشرة وبالجلبة البعيدة التي يسمعها الزوج من السيارات والشاحنات وهو ينتظر عودة زوجته في الليل .

ومن الناحية التكنيكية الصرفة ، نجد ان هذه العناصر جميعها مدموجة ببعضها دمجا يبعث على السأم ، الا حيث استطيع ان اتمتع بالوصف المتحذلق الذي يتعمده الكاتب في مشهد الاقداح المثلجة مثلا ، او في وصف النجوم في منتصف الليل ، وهذا ما يجعلني افضل على هذه الرواية قصة مشابهة لها كتبها سمرست موم بعنوان ((الوشاح المرسوم)) وليس فيها أي تعقيد تقني . ويبدو أن روب غرييه في هذه الرواية يتعمد ان يترك الاهتمام الانساني في أي وضع معلقا في الفراغ . كما انه يخترع مقاييس تضر بالقصة اكثر مما تضر بها ((الحدود التقليدية)) . ان عندي تحفظات معينة تتعلق بمشهد الحبل في رواية (الشاهد) ، لكن تحفظاتي تزداد عمقا حول التداعيات التي يثيرها المشط والحشرة وصوت السيارات في ذهن الزوج . ومرة اخرى ايضا نجد روب غرييه يشيد بناء له صلابته الخاصة وقوانينه الداخلية المحترمة التي تبدو ماهرة اكثر منها صحيحة . فانا لم اشعر بحضور الزوج الغيور كانسان . انه يشبه ماثياس ووالاس في انه مركز جامد للاحداث .

جاء في الملاحظات الموضوعة على الغلاف : ((ليس للبطل اسم ولا ملامح . انه عدم ملقى في قلب هذا العالم وفراغ موجود بين الموضوعات . ولكن بما ان جميع خطوط الرواية تنطلق منه او تمر به ، فان الفراغ يصبح موضوعا له صلابته وكثافته)) .

ومن المؤسف الا ارى ذلك حتى بعد ان كررت قراءتي للرواية . فانا أتوقع من رجل غيور أن يراجع نفسه ، وان يستعمل اللغة حتى في افكاره الخاصة ، وان يناقش القضية من ناحية اخلاقية ، وان ينطلق لسانه بالفصاحة من حقيقة كونه غيوراً ، وصور المسن اذا كانت مرتبطة بصلات شخصية ، لا بد ان يصاحبها حد ادنى من الفصاحة حتى ولو صدرت عن عقول مختلة . اما روب غرييه فقد اخذ من وعي بطله لغة مقطعة وردها الى تداعيات الصور التي صاغ نموذجها من قبل . ان المونولوج الداخلي قد أستبدل بفيلم داخلي واضيفت اليه بعض المؤثرات الصوتية مع نتف من الحوار تظهر بالمصادفة . ويبدو ان هذا هو الحل السهل لجميع هذه الصلابة الظاهرية .

في الوهلة الاولى ، يبدو للمرء انه من الصعوبة بمكان ، ان يكتب قصة على لسان المتكلم دون ان يستعمل ضمير الانا . ولكن في الواقع يمكن ان يكون هذا الاسلوب وسيلة لتجنب اصعب مظاهر الكتابة ، لانها تحذف الجزء المركزي من وعي الفرد حيث تصاغ الاحكام ذات القيمة . وفي الواقع فان هذا الكاتب هو الذي يجب ان يسمى ((الشاهد)) مادام البطل يقتصر على النظر ولا ينخرط في الوقائع مطلقا . الا ان مستر موريس يعتقد عكس ذلك بدعوى اننا نستطيع ان نستنتج من النص انه كان حاضرا على الطاولة اثناء العشاء وقام ببعض الاعمال . ومهما يكن من امر ، فمن الصعوبة بمكان ان يكون قد قام باكثر من دور الملاحظ . فقد كان يراقب الشخصيتين الاخريين ، ولم يكن بينه وبينهما صلة ما ، واذا كان ثمة صلة ، فقد حذفها الكاتب ، وكأنها شيء غير ضروري . والبطل نفسه لا يعرض الا سلوكه الداخلي ، فيتخيل ـ وهو في ذروة غيرته ـ ان جاره وزوجته قد دهسا في الطريق واحرقا حتى الموت . لكن هذا ايضا شيء نفسي بسيط ، فعينان وغضب حانق ، اشياء لا تكون انسانا .

يجب ان أقول ان تهمة الاتجاه غير الانساني ضد روب غرييه تبدو مبررة تماما في هذا المجال . ان ذهن الان روب غرييه يعمل اولا بالخطة التلقائية التي تقدمها بنية الرواية ، ثم يعمل ثانيا لانجاز تعريفات دقيقة لاجزاء معينة من العالم الخارجي . فهو لا يتحدث عن عاطفة الغيرة ، بل يتخلص من الموضوع قبل ان يصل الى النقطة التي بدأ منها مارسيل بروست . وانا اقبل حكم جيوفري غريغسون في أن غرييه : ((ابدع شيئا بعيدا عن القصة التقليدية)) . انني اقدر الدقة المهنية في اختيار لفظة ((شيئا)) . اما فيما عدا ذلك فان هذا الحكم يذكرني بقول جورج اورويل حين سئل عن قصص تشارلس مورجان : ((ان الاثاث اكثر حياة من الناس في هذه القصص)) .

على ان آخر رواية له ((رقصة التيه)) ربما كانت اغرب من كل ما ذكرنا . فالجو الشبيه بالحلم ، اكثر طغيانا من ذي قبل . ومع ذلك ففي مقدمة الكتاب تقرير بان الرواية تعالج حقيقة صلبة : ((الموضوع واقعة مادية معينة ، دون ان يكون لهذه الواقعة اية قيمة مجازية . لذلك فالقاريء مدعو الى ان يرى فقط الاشياء ، والاشكال والكلمات والحوادث دون أن يحاول ان يعطيها معنى اكثر او اقل مما تستحقه في حياته الخاصة او في موته .))

ولا بد لي من أن ألفت النظر الى ان لكلمة ((موته)) ايقاعا تشاؤميا يتولد من جو الرواية المظلم ، وتدور عقدة الرواية في معظمها حول جندي يتجول ليلا في مدينة مغطاة بالثلج ليجد شارعا قد نسي اسمه .. والجندي يحمل على ظهره صندوقا اوصاه احد زملائه ـ قبل ان يموت ـ بان يوصله الى بعض اقاربه ، ويصادف في الطريق صبيا يظهر تارة ويختفي كرة اخرى . يذهب الجندي الى احد البيوت ، ثم الى مقهى ثم الى ثكنة ، لكن الهواء ثقيل في كل مكان ، فالجيش قد هزم ، ومن المتوقع وصول قوات الاحتلال في أية لحظة . وفي النهاية يظهر الجندي امام احدى الدوريات فتطلق عليه النار خطأ ويموت بعد هذيان قصير ، او ربما ظل حيا بعد ان اصيب لكنه استأنف السير في دروب اخرى .

ان الكتاب احجية . وما دامت الملاحظات المدونة على الغلاف الاخير تهدينا الى الحل هذه المرة ، فعلينا ان نبحث عنه بأنفسنا . وفي هذه الرواية نجد ضمير المتكلم ((انا)) في البداية والنهاية ، كما اننا نجد أن خاتمة الكتاب تعكس بدايته . ويظهر ضمير المتكلم في غرفة

مغلقة تحتوي على لوحة اسمها « هزيمة ريخنفيل » . وتظهر في اللوحة صورة بعض شخصيات الرواية ، ففيها صورة الجندي وصورة الصبي الصغير وصاحب المقهى وغيرهم . ويقول ضمير المتكلم ايضا في نهاية الرواية ، « انه وصل متأخرا بحيث لم يعد يفيد علاجه الجندي »وعلى هذا فلعل المتكلم هو الطبيب . والتفسير الوحيد الذي يمكن ان افكر به هو ان الطبيب كان يعني بجندي حقيقي بعد مرض حقيقي .

ولعل الكتاب حلم او حلم يقظة تجسدت من خلاله الشخصيات المرسومة في الصورة وعادت الى الحياة واختلطت مع حوادث حياتـه الراهنة ، ويأتي معظم الغموض في القصة من اننا نعيش تارة في باطـن الجندي وتارة اخرى في العالم الخارجي حيث نراقبه . ولا يحدث فـي غير الاحلام اننا نستطيع ان نراقب شخصا ثم نكون نحن ذلك الشخص نفسه .

وبالرغم من تحذيرات روب غرييه الاولية ، فقد رأى بعض النقـاد ان الجندي المتجول في متاهات الشوارع ، متأبطا صندوقه تحت ذراعه، ليس الا رجلا ضائعا في عالم بكر ، يبحث عن الله ليقدم روحه اليه ، ومن الصعب ان نقرر ما اذا كان هذا التفسير قد ارضى الكاتب او احنقه ففي كلتا الحالتين لا مكان للروح ما دام الصندوق يحتوي على عـدة رسائل تافهة . وأتصور ان الكاتب لم يقصد حقا الى اي معنى مجازي. والكتاب أحجية ، شأنه في ذلك شأن « المحايات » و « المشاهـد » . والاحجية شيء يختلف عن المجاز ، والكتاب في الوقت ذاته ، نثر شعري الى مدى ابعد مما في الكتب السابقة . الموضوعات هي الثلج والبيوت الصامتة ، والنور والعتمة ثم التأملات المتداعية من الماضي ، واللغـة ليست بمثل الوعي الذي كانت عليه في السابق . لان لها الان ايقاعـا وثمة مقاطع جيدة ، وبخاصة وصف بديع لامرأة يأخذها الفزع فتختفي في اعلى الدرج بخطوات لها صدى . ان الجندي والصبي والذكريات تطفو وتغوص في وعي القاريء كأنه يلمح الاشياء من وراء كرة بلورية .

ان الكتاب ناجح كقصة سرية خيالية . ولا استطيع ان اتصور كيف فكر روب غرييه بالتفصيلات ، ومع ذلك فأشهد ان لها قـوة دافعة . لكنني اذ اذكر مزايا الكتاب لا يفوتني ان أقرر انني لا ارتاح اليه ، لان بنية الكتاب ومعناه يزوغان من قبضة ذهني . وربما قال روب غرييه ان هذا برهان اكيد على ان الكتاب عمل فني . وان هذا موضوع جمالي لا يقبل الاخذ والرد ، وانا اجيب على ذلك بأن الاوهام الذاتية قد تكـون على تعارض تام مع « القصة ذات المضمون » مهما كانت هذه الاوهـام قسرية ، ومهما كانت شديدة الخضوع لقواعد ذاتية مبتكرة ، واستطيع فقط أن اسجل أن انطباعي المنسحق يقودني الى القول بأن (رقصـة التيه) رواية اثيرية ، وانها رواية متعبة مملة مثل رواية « الغيرة ». فاذا لم اكن اخطأت تماما فهم روب غرييه ، فيبدو لي أن ادبه يقوم على مقولتين ثقافيتين متعارضتين .

فهو يريد ان يطهر العالم الخارجي من الزيف العاطفي ويرينـا الاشياء كما هي ، مستقلة عن العواطف الانسانية . والحقيقة ان وصفه الذي يصطنع النثر الشعري ، وان نظرته الى العالم وموضوعاته كلها، مفهومة بتوتر غير عادي الى درجة الجنون . وبالرغم من انه يستعمـل لغة مماثلة للغة العلمية فانه لا يشابه العلماء وانما الرسامين ، فكأنـه رسام ذو رؤية قوية خاصة ، من أمثال فان غوغ . فالكتب الثلاثةالمتميزة هي لوحات ذات شروط جوية مختلفة . « المشاهد » تعرض بريتانيتحت ضوء الشمس الملبد ببعض الغيوم ، وفي « الغيرة » مناخ مداري رتيب وقاس ، وفي « رقصة التيه » منظر ثلجي يتحلل الى مطر فـي النهاية . وقد نعت روب غرييه بأنه « الواقعي الجديد » بسبب وصفه الوقتي. وقد قال عن نفسه انه يصف ما هو موجود ومهما يكن من امر ، فـان رفضه للزيف العاطفي غير مرفق بأية مناقشة قيمة للمشكلة الاساسيـة في الواقعية ، وهي أن في كل وصف اختياراً ، باعتبار انه من غيـر الممكن ايجاد وصف شامل او موضوعي دقيق . والقـرار التعسفـي باجتناب الاوصاف العاطفية ، قـد يجد صيغا اخرى مـن الاتجاهات العاطفية ، سوى انها اقل وضوحا من قبل . ونفترض في حالة روب غرييه أن قناعته تتصل بمشاعره المعادية للدين .

انه يرفض التحليل النفسي ويحتقره لان الحقيقة الداخليـة للشخصية انما تقدم في الوقت الراهن ، عن طريق الخبرات البصرية. في حين ان الحقيقة الداخلية لشخصياته لا تؤلف جوهر كتبه ، حتى ولا بشكل ضمني . ان مادة كتبه لا تعدو كل مرة ان تكون نظاما متقنـا من الظنون والاتصالات يجعلها غموضها على فضاء مع نزعته الوضعيـة الصريحة . وما دامت ملامح هذا النظام تعيد نفسها في كل كتاب ـ بحيث ان والاس وماثياس والزوج غير المسمى ، وراوية رقصة المتاهة ، ليس كل ذلك في الواقع الا المركز الذهولي الغامض ذاته ، هذا المركزالمرتبط بعين ذات حساسية غير عادية ـ فان بامكاننا ان نفترض ان روب غرييه في كل مثال يبدو وكأنه يحيي ذكرى حالة سيكولوجية معينة ،وبالطبع فان تقدير القاريء يختلف اختلافا واضحا ، طبقا للدرجة التـي يستطيع ان يستجيب بها غريزيا ومزاجيا لهذه الحالة .

دمشـــق

ترجمة محيي الدين صبحي

زوربا

ومن الزجاج محدق وجـه أمضته السنون
علكته حتى لامست بالسن اطراف العيون
ويشق باب الحان منتصبا كمارد
خذني سأفعل ما تشاء ولن اعاند
زوربا وتحت الابط يغفو السانتوري
زوربا سيفعل ما تشاء ولن يطيع السانتوري
شبح الاله متى اراد يشق صمت الاعصر
زوربا ، قبلت ويمضيان بلا ضجيج
وكريت بنت البحر ترنو عبر امواه الخيلج
والمنجم الفحمي مصغ من يشد به الوشيج
زوربا وبوذا في الطريق اليك فانتبذ النشيج
سيرفع الانفاق نور والاخاديد الاريج
ويحل ركبهما بدار بوبولينه
شمطاء سابقت الزمان على السفينه
دفنت قباطنة البحار واعقب العظم الليونه
كانت وكان زمانها واليوم اقفرت المدينه
ويرد زوربا ماغفاويعيد للماضي السمينه
لاتجزعي ويضمها وتثور آهات دفينه
زوربا وفلسفة الحياة ارامل ومع النبيذ
في كل مضيعة يعيد لهن ايام العزيز
ليل ودفء اضالع من مادولين الى ليز
وبوبولينة ضافها واعاد مجد الانكليز
ويصيح يابوذا الجسور تخطها وامش الطريق
لاتبق بين الكتب ملتاع الجوانح كالغريق
خذ ما استطعت ففي غد تمتد افواه الحريق
دع عنك بوذا يا رئيس وخذ مناصحة الرفيق
ويثور في الخرق الرثيثة لا يريد بها بقاء
السانتوري جسد يفور فينطوي عنه الكساء
انثى يداعب ناهديها في اربدادات المساء
اثنان افني عمره يطويهما بيد مضاء
السانتوري لحن الخلود هنا واجساد النساء
زوربا ويعزف ما يشاء فتنثني قمم السماء
اللحن لامس ما اراد وهب يقتحم الفناء

ويطير زوربا رقصة همجية لاتستكن
في قمة اليونان يرقص والحياة به تجن
قدم تدق عرى الفضاء ويستجيش به الصياح
صخب وامواج الخليج وجثة وهبت جناح
روح تفر من الجماد فلا يتاح لها النجاح
وتئن معركة وتنهيها تهاويم الرياح
ويعود زوربا للتراب وتستر النار الرماد
ويعبر الرقص الاصم عن اختلاجات الفؤاد
لم يستطع صوت الكلام فأنجزته يد الجماد
زوربا نداء الذكريات يلفه سري يطير
وسط المعارك ممعنا في القتل كالوغد الاجير
والكاهن المسكين في اسطبله قدم تسير
زوربا وسكين المصير تحز في الرأس الكبير
ترك الجريمة وحدها ومضى يكبله السرور
وتمر ايام ويلمح في الطريق خطا صغار
شعث الشعور تلفهم كف الرياح عن الدثار
مات المعيل فساحت الاولاد تهوي في الديار
جروا الذيول على الطريق يقبلون يد الكرام
وفتات عيش يطلبون على حياء من طعام
زوربا ويسأل من ابو الاولاد في كبر اللئام
ويرد اكبرهم ابونا كاهن البلد القتيل
صوت من الاعماق يقرع في حناياه الطبول
بيديك يا زوربا ذبحت وتهت بالفعل الذليل
هذي الدماء على يديك فأين تلتمس الرحيل
حطم فؤادك ما البلاد وما اساطير النضال
وطن يهزك كي تشد الى القبور دم الرجال
حطم بلادك في الضلوع ودع اهازيج الخيال
زوربا ويفرغ لليتامى ما لديه من الغنيمه
زوربا ويمسح أرؤوس الاطفال بالكف الرحيمه
يهوى وتلطم ناظريه يد الجريمه
تمضي به الطرقات يطرح في الطريق رؤى الوطن
جسد تخلص في ثوان من اراجيف الزمن
ترك البلاد وحرر الانسان في قلب المحن

ومع المساء تدق اجراس القبور
ترك الاعالي وارتمى جسد تمزقه الصخور
ويهب للثأر الشباب ويهرعون الى الفجور
ويرد زوربا ما استطاع وتنتهي كشذى الزهور
جسد تضرج بالدماء وكان يحفل بالحياه
اعطى السعادة للكثير وهده بطش الطغاه
زوربا ويسأل عن مصير الناس في صمت مريب
ما الكون ماربي وما درباه في وعر الدروب
لا شيء فاصمت ما عرفت ولج في اليأس الصخوب
لا عقل يدري انما نطوي بأشداق الغيوب
تعنو النفوس الى المصير على خطى القدر الرهيب
وتدور احداث الزمان ويستكين المنجم
كل الى درب يسير يد الفراق تحتم
زوربا بشرق الارض يحفر في التراب
زوربا بغرب الكون يهزج في العذاب
زوربا عجوز الامس زوج من صبيه
حسناء روى الثغر من شفة نديه
المركب الرحال عاد الى المياه الشاطئيه
ويعيش اياما وتطرق بابه لجج قويه
حان المعاد فلا مفر وآن ارجاع الهديه
ويجيء بوذا حاملا خبرا وزوربا قد ترحل
رفع الحداء وشد قبضته على الخشب المبلل
ورنا بمجمع عينه شررا على الكون المكبل
وهوى ونافذة الضياء بجنبه ترتاع تجفل
والريح تعوى تلطم الوجه المخدد
وتعود نحو اللانهاية جثة الشبح المشرد
لمن الرجوع ولا جواب يرد للجسد الممدد
ومع الرحيل السانتوري مهوى شبابه
اوصى فان شدتك اقدار لبابه
نم في السرير ، وفي الصباح تلمه ببلى ثيابه
السانتوري نغم يدق بمسمعي ولا يكل
نغم تردده الاباطح لا يموت ولا يمل
ومن الزجاج محدق وجه امضته السنون
علكته حتى لامست بالضرس اطراف العيون
مضغته وانهمر السحاب واطبقت حفر الجفون

قلدون **عبد القادر القصاب**



الحيـــاة الحب

للشاعر ابراهيم محمد نجا

منشورات دار الاداب ، بيروت ـ ٢٢٤ ص

***

يعتبر الشاعر ((ابراهيم محمد نجا)) خلاصة نقية لكـل الاتجاهات العربية المسبقة ، فهو لا يتخطاها ولا يتجاوزها ولا يحب ان يغامـر في البحار ذات الضجيج .

انه يؤمن بالجبرية التي خلف الاشاء ، ويتكلم عن عدم فناء المادة ويرى ان كل شيء له ضرورة في الحياة ، وانه يجب ان ينظر اليه على انه نغمة لا بد منها في سيمفونية الكون ، ثم ان هذا الكون في رحب مداه لا يخرج عن كونه رمزا لعالم غير ظاهر ، وهو يرى هذا العالـــم بقلبه ، ويقابل بين الاشياء المستضاءة ثم يصالح بينها و ((ياخذالعيش كما تمنحه الحياة)) ، وهو اخيرا يهرب من الوهج ويقنع بالرضى !

وهذا الجانب منه لا يهمنا لانه ترسب في نفوس القراء للشعـــر العربي ، وانما الذي يهمنا حقيقة هو هذا الجانب التجريبي الذي مس حياته ، واصابها بالحرق في اكثر من موضع ، والذي تنبه اليه فـــي مقدمة ديوانه ((ايام من عمري)) فكان ان ذكر انه يعبر عن ملمحيـــن هامين هما : الحب والغربة .

ونحن نوافقه على الملمح الاول ، ولكنا لا نوافقه على انه يعبر عـن الغربة ، ذلك لان الغربة التي عبر عنها هي الغربة المكانية التـــي ابعدته عن موطنه دمنهور الى الاسكندرية ثم القاهرة ثم المملكة العربيـــــة السعودية ثمالجمهورية العراقية ، اما الغربة بمعنى المحاصرة منالناس والطبيعة ، اما الاحساس بانه منفي وغير منتم الى العصر ، وان كل هذا يولد عنده قلقا وتمزقا وحزنا فشيء لا يوجد عنده .

انه دائما ((مع)) وليس ((ضد)) فهو لا يتآمر في وجه شيء ، ولا يريد التنازل عن اشياء قديمة من اجل اشياء جديدة ، وهو مستنيم للخطر الكامن في الجمال التقليدي ، ثم انه في عرس دائم مع نفسه ، ومسلم نفسه تماما للمقدور .

انا في داخلي اعيش سعيدا
مستقرا في عالمي مطمئنـا

انه لا يشكو من الاخر الذي يقف في وجهه ويتهدد حتى ذاته ، انه لا يرى في العالم غير النظام ، صحيح انه خرج عن هذه النغمة حـين تكلم عن الشيوعيين الذين كانوا يعلقون قتلاهم على الاشجار في مذبحة كركوك ، ولكنه عاد يطلب ان يكون مصباحا وطيرا وزهرا .

برئت من المذاهب .. بل من الانسان سفاحا
ويا لسعادتي لو صرت للسارين مصباحا
وطيرا في فضاء الله ما ينفك صداحا
وزهرا يحمل العطر لكل الناس فواحا .

ومهما يكن من شيء فهو يقدم تلك التجربة التـــي انتهت بالرباط المقدس ـ على حد تعبيره ـ ومن هـذه التجربـــة نعرف براءة الطفلين اللذين عاشا معا ، ثم حركة الزمان التي جعلته ينتفض على ((صبابـــة آدم)) وتفيق هي على ((هوى حواء)) .. ثم يقدم جانبا من تلـــك الملاحظات السعيدة التي تكون بين الحبيبين ، واذا كان هذا شيئـــا معروفا في الشعر العربي فان التغني بالزوجة بعد ذلك باعتبارهـــا حبيبة دائمة يعتبر شيئا جديدا على هذا الشعر ، فهو يذكر كفاحهـــا في البيت ، وقيامها على الاطفال ، وتحملها وحدها كلهموم الحيـــاة المنزلية حتى لا تكسر قلبه ، وهو لا يكف عن توصية ((علاء)) بها اذا الم بها شيء ، وهو يصل احيانا الى ما يشبه الوجد الصوفي حين يتكلم عن هذه الزوجة رغم مرور السنوات :

انا انت من قبل هذي الحياة
وفي عالم النور انت انـــا
فلو مر في مهجتي خاطر
لاحسسته قبل ان يعلنـــا
ومن قبل ان تبدئي بالكلام
ادركه واضحا بينـــا
وانت الجمال الذي قد بدا
لعيني اجمل ما في الدني

وهو حين يقف على شاطىء البحر الاحمر يطلب منها ان تذكره في القاهرة ، وحين يغرى من احد يستنجد باسم هذه الزوجة ، ثم يأخـذ في مناجاتها بحرارة يصعب على غير من يعرف الحقيقة انه يتكلم عـن الزوجة ، بعد العديد من السنوات ، والعديد من الاولاد :

أريد أن اغوص في اعماق هذه البحار
فتقتني خزائني اغلى نفائس المحار
وفي اناة انتقي عقدا فريد الاختيار
يضيء حول جيدك الذي يضيء كالنهار
.. أريد أن اطير كي المس قبة الفلك
فانتقي من نجمها الوضيء نجمتين لك
ثم اقول : المخلص المحب يهوى ما ملك
فهيىء لنجمتي افق شعر كالحلك .

ان عنده بقايا من الرجل الشرقي الذي يتكلم عن علاء اكثر مما يتكلم عن احلام وتهاني ، وانه يجب أن يرى مدللا من الزوجة بدلا من ان يقوم هو بتدليلها ، وهو مع هذا صادق مع نفسه ، فاذا كـان الشاعـر ((كنيث ركروث)) الذي له اسهام في هذا الجانب الحميم يتلهف علـى زوجته كما في قصيدته الطويلة ((سبع قصائد الى زوجتي مرتا)) واذا كان الشاعر ((جون شياردي)) يدلل زوجته جوديت ولا يكف عـــن مناداتها بكلمة ((اينها الطفلة)) ، واذا كانت شخصية الزا وملامحها ـ وبخاصة عينيها ـ واضحة في شعر لويس آراجون .. فان ابراهيم محمد نجا يقرب من هذا المفهوم ولكن باحساس الرجل الشرقي ، وبتنـــاول الشاعر الشرقي .

ثم ان تجربة الحب الثانية التي تنتهي بالاحباط ، والتي قامت على انقاضها التجربة التي مر ذكرها تبدأ برسائل تذهب وتجيء الى وطن عربي ، واذا الحديث عن هذه الرسائل ودورها غرض من اغراض هذا الشاعر – كما كان يقول القدماء –

● تغنى بها قلبي وغنت رسائلي
وان كنت اهواها على غير طائل
● تلك الرسائل ما زالت تؤرقني
لانها سر ليـــلات سهرناها
● ولست بناس اذ بعثت رسالة
الى بأمر من وصالك عاجل .. الخ

والديوان يضم خمس رسائل في عامي ٤٧ ، ١٩٤٨ تأخذ الاولى طريقها في حياء ثم تطالب في خوف بالحب ، وتعتب الثانية لان جروحه لم تلق من يعطف عليها ، وتعطي الثالثة ((حالة الامان)) لان حبه بذل ووفاء ، وتقول الرابعة بضرورة الحب لان الشباب قصير ، ولان ليالي العذاب منتظرة ، وتتساءل الرابعة عن وجود انسان آخر ، اما الخامسة والاخيرة فيستعجل فيها الموت .

اما قصيدة ((رماد)) التي جاء في الديوان انها قيلت في عام ١٩٦٠ – والتي اعرف انها قيلت في عام ١٩٦٥ – فهي دعوة يائسة لهذا الحب القديم ان يعود ، وهي رسالة حزينة ، وممتلئة بتجاعيد الزمن والقلب معا ، والذي يلفت في هذا النوع من الحب الذي كان قوت الشاعر في رحلة الحياة انه لا يتحدث عن عالم الهناءات ، ولايقرب من دائرة المرح .. فهو مليء باللوم والشك والهجر على نحو ما كتب في احدى رسائله ((.. تقولين انك في حالة هي اقرب ما تكون الى العزلة والوحشة والانقطاع عن دنيا الناس ، فأهالك وآهالي ، كلانايجتر احزانه والامه ، كلانا ينزع به الشوق الى المجهول ، كلانا يحس العزلة والوحشة حين يكون بين الناس .. انني مثلك روح تظلمها التقاليد ، وقلب تستأثره القيود)) . ثم كانت اللعبة الخطرة حين احست من شعره ان هناك غيرها ، واذا بها ((تكايده)) فتقول ان هناك ((غريبا)) بينه وبينها صداقة حارة .

حدثيني عن ((الغريب)) الذي جاءك يسعى في لهفة وحنين
من وراء الصحراء يقتحم الهول ، ويرتاد مستراد المنون
حدثيني اكان يبغي دفاعا عن حماك المعذب المسكين
ام وصالا في ظل عشق عنيف ؟ ام لقاء في ظل حب حنون
لست ادري وذاك سر عذابي وشقائي ، وغيرتي ، وجنوني

وتذهب القصائد وتجيء ، واذا بآنية الحب الجميلة متحطمة بيديهما معا ، بعد ان املا ان يعيشا معا في عش على النيل ، وهكذاانتهى هذا الحب الى مرارة ، والى حزن وراء العديد من القصائد .

وعلى كل فشعر ((ابراهيم محمد نجا)) لم يحدد موقفا في مواجهة الكون والانسان والحضارة ، ربما كان ذلك لانه اراد ان يكون شعره متحفا لكل شعر قيل من قبل ، وربما لانه آثر السلامة في اشياء كثيرة ، واختار السير في البحار الهادئة مما يتفق وعالم الاسرة ، والجانب السلبي من الحب ، وهو متفوق في هذين اللذين يدوران حول التجربة الخاصة لا العامة .

ونحن لا نريد ان ننسى له انه ممن اشاعوا العذوبة في الشكل المتوارث بعد ان كان في الكثير منه صلدا ، ومتشابكا في الزخرف ، ولكنه بالتعبير القديم ((هلهل)) هذا الشعر . ليس ما اريد ان اقول انه وصل به الى النثرية ، ولكن الذي اريد ان اقول ان لغته قريبة من الحياة ، وانه لم يستعرض عضلات اللغة ولكنه عرض بساطتها وقربها من لغة الحكي . ثم انه من هؤلاء الشعراء الذين يحولون الشعر في بعض قصائدهم الى نوع من الموسيقى بما يملك من حس الايقاع وحس المبنى ، وبخاصة في تلك القصائد التي يكتبها من المجزوءات ، فالموضوع عنده يغيب رويدا رويدا ، ولا تبقى غير هذه ((الدنتلا الموسيقية)) كما نرى في قصائد خلف الستار ، في سوق الندى ، من اين . ومما يساعده على هذا فهمه للقافية ، والمراوحة بين بعضها البعض بطريقة هامسة وبنقلات لا تحدث هزة .

وانا لا اقرأ لهذا الشاعر الا واذكر قول طاغور عن القافية من ان الكلمات تنتهي بها ومع ذلك لا تنتهي ، ذلك لان التلفظ ينتهي ولكن الجرس باق بين الاذن والعقل ، فكل منهما يتلقف القافية ليعطيها للاخر .

ومهما يكن من شيء فنحن ندعو الشاعر الى عدم الوقوف عند اي لون من الوان الزخرفة ، وندعوه كذلك الى ان يغامر في البحار التي يعرف ، والبحار التي لا يعرف ، ما دام كل شيء يبعده الان عن الحب الذي عرفه ، والذي اعطاه كل هذا الشعر .

القاهـــرة — **عبده بدوي**



لغـــة الاي آي

مجموعة قصص للدكتور يوسف ادريس

***

اذا استطاع الفن ان يستلبنا من وجودنا اليومي الرتيب ليعيدنا الى هذا الوجود وقد صرنا اكثر وعيا به واعظم تحسسا لوقائعه وأعمق تأملا لدلالاته ، فهذا – وأدب يوسف ادريس منه – هو الفن الرفيع .

ومنذ أن بدأ يوسف ادريس يكتب القصة وهو يبحث عن الجديد في الفن من خلال العادي في الحياة ويغوص ببصيرة فنية نافذة وبشاعرية رقيقة وراء ادق شعيرات الانفعال الذي لا تثيره حادثةضخمة أو مشكلة فلسفية خطيرة ، ولكنه الانفعال الناجم عن حدث عادي يومي لا يكاد يلتفت اليه – لضآلة شانه – احد سوى الفنان ، فهو يحرص على تتبع الخلجات الدقيقة الراعشة في الشخصية بالرغم من رتابة الحدث وعاديته ويتقمص الانعكاس المرهف في الوقت الذي نظن فيه ان هذا الحدث بلا انعكاس او انه ذو انعكاس ثابت بسبب عاديته ورتابته.

وعلى يد يوسف ادريس تأكدت أهمية التيار النازع الى انقاذ القصةمن براثن التهويل والصخب والاحداث اللاعادية والذي نقل القصة الى ميدانها الاصيل ، فهو يفجر الفن في اللافن ويخلق الطريف المدهش في العادي الشائع . ولنا ان نتذكر حقبة من ادبنا الحديث كان فيها القصاص لا يلتفت الى حياة الفلاحين الرتيبة – في ظل الاقطاع – الا اذا اثارته حوادث ضخمة تذهب – لفترة وجيزة – برتابة حياتهم اليومية وتستلفت اليها الانظار ، كأن تقع جريمة قتل (يوميات نائب في الارياف) او يغير الطريق الزراعي وتحدد فترة الري (الارض) او يقدم جماعة على كحت الجبل واحتياز الاثار (الجبل) .. وبديهي أن احداثا كهذه لا تستعصي على ان تكون مادة لادب جيد ، بل هي قد تمهد لهذا الادب .. وقد كانت بالفعل لدى الحكيم والشرقاوي وفتحي غانم محاور لثلاثمن اجمل الروايات العربية .. غير ان ضخامة الحدث الواقعي قد لا تكون لدى تجار الفن اللامسؤولين اكثر من اداة لاثارة الدهشة ودفع السأم (كما يحدث في قصة الفلم العربي واغلب مسلسلات التلفزيون) وهي من جهة أخرى قد تدل على ان هذا (الفنان) مشغول بضخامة الحدث نفسه لا بالحقائق المتعلقة بحياة ابطاله ، فالحدث هو مدار اهتمامه ولولاه لما مرت حياتهم منه ببال ، والفرق بين هذا النمط من الفن وبين روايات الحكيم والشرقاوي وفتحي هو الفرق بين الفن الذي لا يعمد الى سوى استلابنا من رتابة الحياة عن طريق احداث ضخمة تثير دهشة ضحلة لا تلبث ان تنقشع دون ان تخلف شيئا ، وبين الفن الذي تستلبنا احداثه الضخمة لتعيدنا الى الواقع ونحن اكثر غنى وارهافا ووعيا .

لم يكن يوسف ادريس اول من استطاع الافلات من اسر الاحداث الضخمة ، ولكنه بالتأكيد وفق كما لم يحدث لقصاص قبله الى النفاذ لاعمق الحقائق التاريخية عن حياة ابطاله من خلال جزئيات حياتهم اليومية

الرتيبة وأشيائهم الصغيرة يرويها بلغتهم الصادقة النابضة ويوفق عن طريق التصاقه الحميم بتلك الحياة في محو المسافة التي نلمسها في الادب الذي لم يتح له النضج والتكامل بين القصاص وابطال قصصه فقد تبدأ القصة وتنتهي دون أن يقع اي تغيير خطير في مصائر ابطاله، ولكن الذي يحدث ان ادراكنا لواقعهم يتعمق ويزداد غنـى وخصوبة . ويكفي أن يحقق الفن مثل هذا التأثير فينا سواء كان تطور الحدث الروائي محققا او مثبطا لما نتمناه لشخوص القصة . بل هو قد يوفق في الكشف عن أصدق الحقائق التاريخية من خلال لقطة فنية واحدة . وهل ننسى حقيقة البؤس والتخلف في حياة فلاحي قصة (أبـي الهول) مثلا حين يدخلون خيمة المأتم فتعشى ابصارهم بسبب ضوء المصباح المعلق فيها فلا يكاد احدهم يتعرف على الاخرين الا بصعوبة . وهل ننسى ـ على سبيل المثال ـ كشفه عن حقيقة حرص البورجوازية على تأمين مصالحها حين يستيقظ بطل (قصة حب) ويقلب صحيفة الصباح فلا يجد فيها سوى تأييد التجار للحكومة الجديدة .. نفس التجار الذين كانوا يمدون مناوئيها بالمال والتشجيع ..

فأن يستطيع الفنان النفاذ الى صميم حياة ابطاله دون أن تقوده احداث ضخمة فهذا يعني بالبداهة انه شديد الالتصاق بها دائم التأمل لحقيقتها ، ويدل ـ من جهة اخرى ـ على تمكن الفنان من فنه وثبات سيادته عليه بحيث انه يبدع ويجود دون ان ينتظر احداثا خطيرة تهز وجدانه وتفتح امامه آفاقا لقصصه ، فمهمته في هذه الحالة اصعب ـ دون شك ـ من مهمة القصاص الذي يعتمد على تلك الاحداث ، وان بدت عند يوسف ادريس في غاية اليسر ، ونجاحه ـ بالتالي ـ في خلق ادب رفيع في هذه الحدود الضيقة اكثر دلالة على تمكنه وصدقه .

ورغم أن أبطال يوسف ادريس شخصيات عادية مغمورة لا يكاد احدهم ـ في واقع الحياة ـ يختلف اختلافا جوهريا عن غيره ، الا ان الشخصية القصصية في ادبه مميزة الملامح لا نجد في رسمها اوصافا جاهزة رغم انها شخصية نموذجية ترمز الى الملايين من أمثالها ، وقد يعمد الى جعل صفات الشخصية رمزا لصفات الشعب العربي كله دون ان يقع في التجريد او التقرير ، فمن يقرأ وصفه لملامح فرحات (صعيدية خالصة بأنفه الكبير كأنف رمسيس وجبهته الحادة العالية كجبهة منقوع وشيخوخته التي تنم عن تاريخ حافل) لا يشك في أن فرحات ـ بهذه الملامح ـ هو الشعب العربي واحلامه هي احلام الشعب العربي في جمهورية العمل والرخاء . وتأمل وصفه لفهمي في (لغة الآي آي): (ملامحه الشاحبة ووجهه المليء بالعظام الناتئة والتي تكسوه مع هذا غلالة من مهابة خفيفة ، مهابة التفوق والعبقرية) أوليس هذا الشحوب وتلك العظام الناتئة هما آثار الماضي في وجه شعبنا ، وهل مهابة التفوق والعبقرية في فهمي الا رمز لطاقات الخلق والابداع في امتنا الناهضة؟ وقد يكون الحيز الذي تشغله صفات الشخصية الروائية من السرد كاشفا عن حقيقتها فاقرأ قوله عن بطلة (الحرام) : (كانت ذات يوم بنتا حلوة ذات اهداب وشعر ونهود تضع الكحل وتطقطق بالشبشب اذا سارت وحاذت الشبان) تدرك ان هذا الايجاز في وصفها اجمل تعبير عن ضآلة شان ماضيها المغمور وعدم تميزه عن ماضي الكثير من نساء قريتها .

والملاحظ انه كان يؤكد أن أبطال قصصه القصيرة رحماء بينهم يجمعهم الحب والاتحاد ، وانهم ـ وان لم يشعروا ـ يخدمون بعضهم البعض (ع الماشي) ، واصطداماتهم الصغيرة سببها الفقر وظروف التخلف اللا انسانية ، فهم طيبون حتى لتصل الطيبة ببعضهم حد المسكنة فتثير في نفس القارىء حبا ممتزجا بالرثاء والعطف . غير أن الصدق الفني في عرض حياتهم كفيل بالكشف عن موقف الفنان من تلك الحياة وتبصير القارىء بحقيقتها . فاذا ما اصبحوا أشداء فعلى اعداء لقمتهم وحياتهم . ومع ذلك ، فاجتماعهم لا يخضع لفلسفة سياسية او ينبع من وعي ثوري ناضج ، وكيف يتأتى ذلك لمن يمتص وجودهم البحث عن اللقمة في ظل الاقطاع والتخلف ، ولكنه الاجتماع العفوي الذي يمثل تيار الحياة الهادر حين يبلغ الصلف والجشع باعدائه أن يقيموا في سبيله السدود والاسوار (الطابور) . وقد كان يوسف ادريس ـ من أجل ان يوفر لقصصه عنصر البساطة المؤثرة ـ يعمد بين الحين والاخر الى جعل بطل القصة طفلا تدور القصة حول احلامه وشقاوته ، الامر الذي يضمن تعاطف القارىء مع القصة منذ البداية . بيد ان البساطة في معظم قصصه تنبع من القصة نفسها لا من عوامل طارئة يجتلبها الفنان .

ان طيبة الانسان التي كانت تشكل الدعامة الرئيسية في ادب يوسف ادريس يمكن مناقشتها على صعيد الفلسفة او علم النفس ، لكننا لا نفكر اصلا في مناقشتها على صعيد الصدق الفني الذي يتهيأ لادبه ، وهذه هي معجزة الفن .

كان بطل يوسف ادريس يخوض صراعا مباشرا او غير مباشر ضد ظروف التخلف ، وهو ـ في قصصه ـ صراع درامي قد لا نلمس فيه حدثا ولكننا نلمس صراعا عميقا يصدق فيه قول الفنان نفسه : (المشهد ليس بسيطا ابدا رغم خلوه التام من الفواجع والكوارث وكل مسببات التوتر) . وهذه البساطة الظاهرية التي تكشف عن اللابساطة الخفية هي الاستمرار الاكثر نضجا لنزعة تشيكوف التي يقول فيها بيكوك (1): (من الخطأ ان نقول بأن مسرحياته خالية من الحوادث فان شيئا ما يجري فيها باستمرار وهو على العموم شيء عظيم جدا من وجهة النظر النفسية) .. وفي مجموعته الاخيرة (لغة الآي آي) قد نلمس استمرارا لمعنى الصراع السابق في مثل (فوق حدود العقل) (2) و (لان القيامة لا تقوم) بيد ان الصراع الان أصبح اكثر تنوعا وشمولا ، فهو صراع بين الشرق والغرب (معاهدة سيناء) او بين حشرجات الاستغلال المحتضر وتيار الاشتراكية الذي يكتسح سدود الماضي (قصة ذي الصوت النحيل) أو بين براءة الماضي ونقائه وبين زيف الحاضر (لغة الآي آي) او بين ينبوع البساطة والتحرر وبين تزمت التقاليد وتحجر الافكار داخل الشخصية ذاتها .. بين ما نتمنى عمله وما اصطلحنا على ان من الواجب عمله (حالة تلبس) او بين حاجة الانسان الحقيقية الى الحب والتواصل وبين حاجته الزائفة الى التقليد الاجتماعي الزائف (الزوار) او بين مشاغل الحياة الملحة التي تستغرق وجود الانسان كله وحاجته الى لحظات الحب والحنان (الورقة بعشرة) او بين الجزء الانساني الضامر في الانسان وبين الانانية والشر كلما اجتمع البشر الى بعضهم .. بين طيبة عم حسن وتسامحه الذي املته خبراته الطويلة وبين عناد العسكري صميدة (صاحب مصر) . وملاحظ ان الصراع لم يعد ضد الظروف دائما ، ولم يعد الفنان يؤكد على طيبة الانسان ونقائه تأكيدا مطلقا ، بل الصراع الان قد يكون بين الانسان ونفسه وان اتخذ مظهر الصراع الخارجي . ولم تعد الظروف ـ منذ أن بدأت اخلاقيات المدينة البرجوازية تجد سبيلها الى اهتمام الفنان والتي تبلورت في (العيب) ـ سببا مقنعا في تبرير جوانب النقص في الانسان .

كان يوسف ادريس ، تبعا لتركز الصراع بين الانسان وظروفه يعبر عن أعماق الشخصية من خلال جزئيات الحدث ، يكشف الداخل عن طريق الخارج ، بينما نلمس في (لغة الآي آي) تبعا لتنوع مجالات الصراع ، اتصالا مباشرا ومستمرا بين الداخل والخارج يعبر كل منهما عن الاخر ، فلا يعوض احدهما عن الاخر بل يتكاملان ، فبطلا قصة (حالة تلبس) تفصلهما تماما وتربطهما تماما تلك السيجارة التي تدخنها الطالبة. ثمة اتصال مستمر بين دخان السيجارة واعماق المدير ، وثمة اتصال

---

(1) R. Peacock , the poct in the theatre

(2) قرأنا اخيرا ان هذه القصة تحولت الى مسرحية فكرية باسم (المهزلة الارضية) ونأمل ان لا يكون استناد الفنان الى شهرته معبرا الى العبث بالخصائص المميزة للانواع الادبية ، فالقصة ساذجة بسيطة من نوع (ارخص ليالي) ولا تحتمل ان يتخذها الفنان مادة لمسرحية من نمط الفرافير . ويبدو انه لم يعد يؤمن بكثير مما كان يؤمن به وقد يضحي بقيمة ادبه من اجل اسباب طارئة ، فما الذي اكتسبته (جمهورية فرحات) بعد أن اصبحت مسرحية ؟! وهل يمكن تحويل اية قصة الى مسرحية ؟

مستمر بين نفس الصبي ابراهيم في قصة (لان القيامة لا تقوم) وبين صوت السرير المهتز فوقه ، وفي (لغة الآي آي) ثمة اتصال بين صراخ فهمي وصراخ الحديدي ، احدهما ظاهر مسموع والاخر باطني يتفجر في ضمير الشخصية ، وفي (صاحب مصر) ثمة مقارنة مستمرة بين التقاء الطريق بالطريق اذ يتحتم على كل منهما أن يدير رأسه ويعقل ويخفي عورته ، وبين التقاء عم حسن بالاخرين ، وفي قصة (هذه المرة) ثمة ربط دائم وتأثير متبادل بين الخارج عند سهير والداخل عند (امام) السجين .

وفي (لغة الآي آي) نلمس معظم الخصائص الفنية التي عرف بها يوسف ادريس والتي نلمسها في معظم الاعمال القصصية الناجحة ، اذ لا يكفي القول بانه عفوي السرد بسيط اللغة حريص على تتبع الخفقات الداخلية للشخصية ، ذلك ان يوسف ادريس من اولئك القصاصين الذين لا تكشف اعمالهم عن أشكال جديدة دائما او فلسفة فنية مبتكرة، ولكنها تكشف عن أصالة واضحة وتشيع فيها روح الفن التي تستعصي على التحديد والشرح . يوسف ادريس لا يقدم شكلا جديدا ، وقد لا يقدم دائما مضمونا جديدا – اذا فهمنا المضمون موقتا على انه الفكرة او الهدف ، ولكنه – بالتأكيد – يقدم (فنا) جديدا تنبع جدته من اصالته وصدقه . ولذا ، فالنكسة التي أصيب بها ادبه بعد روائعه الاولى (جمهورية فرحات ، أرخص ليالي ، الحرام) لم ترتبط باخفاقه في ممارسة اشكال جديدة او عجز عن تجسيد مواقف ومضامين حديثة، وانما تقترن بنضوب روح الفن وجمود رعشة الخلق اذا قورنت بروائعه الاولى . وليس السبب بالضرورة تنعم الفنان بامتيازات طبقية معينة او عدم رضاه عن نفسه كما يذهب الى ذلك بعض النقاد ، وان كنا لاننفي ان يكون لهذا السبب او ذاك بعض الاثر ، وانما يكمن السبب في انالنهج القصصي لدى الفنان قد استنفذ امكانياته في قصصه الاولى ، فلا هو يعمد الى نهج جديد (لعل اهتمامه بالمسرح عوض عن هذا النضوب) ولا ينتظر اختمار تجارب جديدة تمنح اسلوبه جدة دائمة ، بل لقد اغواه نجاحه الاول فعمد الى الاكثار من القصص دون ان يتوفر لها زخم الصدق وحرارة الانفعال .

ومن اجل هذا ، فان أفضل ما في (لغة الآي آي) هو نجاح يوسف أدريس في اقالة فنه من العثرة واستعادة سيادته عليه ، هذا رغم انه في قصة (صاحب مصر) وهي أعمق قصص المجموعة يعود الى تجريب شكل جديد عرف به في (العيب) وعده بعض النقاد خطأفنيا – اعني تدخل القصاص ، خلال السرد ، بنظرات فلسفية لا تنبثق من تطور الحدث ولا تنطق بها الشخصية ونزوعه الى الكشف عن مشروع كتابة القصة وخواطر القصاص خلالها مما يضع القارىءوجها لوجه أمامتفكيره القصصي ومراحل الخلق الفني عنده . وليست هذه النزعة بجديدة في الادب الغربي ، فقد كان ستاندال وديهامل يخاطبان القارىء ، وكان غوغول يقطع السرد ليتحدث عما يجب على الفنان عمله ، وفي بعض الاعمال نشهد كيفية تكون التجربة في ذات الفنان وطرفا من نظريته الجمالية كما في (صورة الفنان في شبابه) لجيمس جويس ، و (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) و (الليلة نرتجل) لبيراندلو . وانعكس هذا على النقد الادبي فاختصت طائفة من النقاد بالتعرف على اجابات اسئلة مثل : ماذا عمل الفنان وماذا سمع وماذا قال وفي أي شيء فكر أثناء خلق الاثر الفني (٣) . وفي المسرح – يقول ريموند وليمز – قد يعمد المسرحي الى اسناد احاديث غير متوقعة للشخصيات في بعض النقاط الهامة ثم الاعتذار بعد ذلك عن هذا الامر غير المتوقع (٤) ..على ان من المستحسن أن تأتي آراء الفنان في فنه موجزة غير مباشرة كما فعل باسترناك في (الدكتور زيفاكو) . ومع ذلك تظل ثمة أعمال أدبية يكون تدخل الفنان فيها علامة عجز وقصور (كما لدى طه حسين مثلا) . وقد سئلت موريل سبارك عما اذا كانت قد تعمدت أن تجعل من روايتها (المعزون) لعبة عن الروايات لان المؤلفة لا تني تتدخل ، فأجابت : كلا ، فلم يكن ذلك الا لان هذا الكتاب أول ما كتبت من روايات

ولما كان بديهيا أن يوسف ادريس لا يجهل ان على القصاص ان يتجنب التدخل في قصته ، فلعل بمستطاعنا القول ، اذا تأملنا هذا الجانب على ضوء مرحلة الانتقال الخصبة التي يمر بها أدبنا ، أنه ربما كان يجرب شكلا جديدا لم يتوفر لدينا بعد العدد الكثير من القصص التي تثبت نجاحه .

يوسف ادريس اذن يستخدم وسائل تقليدية ، ولكنها في ادبه – وبسبب الصدق الفني لا تظل تقليدية ، فمعلوم انك حين تصف شيئا بصفة معينة فقد حددته بهذه الصفة دون غيرها . ولكن تأمل كيف تكون الصفات عنده مشحونة ذات ظلال في غاية الثراء . في (لغة الآي آي) يقول : (انطلق صفير معذب متألم متظلم باك غاضب كافر مستغيث بائس مؤمل زاهد آي آي آي آي طويلة وقصيرة ممدودة ومبتورة عالية بكل قواه يرفعها منخفضة بجماع ارادته يخسفها ، مجروحة دامية لاسعة كالنار في العين كاوية كصبغة اليود في الحلق حارقة كآثار الحامض المركز) فتأمل كيف ان تلاحق الصفات يعبر عن تلاحق وخزات الالم وتذبذبها بين شتى الانفعالات النفسية وتتابعها الجبري الحاد .

وتأمل عفوية السرد في قوله : (وفوجىء حين وجدها تنخرط فجأة!! لا ليس فجأة فقد حدثت في وجهها تغييرات متوالية) فما اجمل هذا الاستدراك ! ألم يكن بامكانه ان يستغني عن كلمة (فجأة) ليستغني بالتالي عن (لا ليس فجأة) لو لم يكن على وعي بجمال العبارة في وضعها الحالي وقربها من عفوية السرد الصادق .

اما الرمز لدى يوسف ادريس فيبقى محتفظا بمعناه الاكثر بساطة والذي يصدق فيه قول ريموند وليمز (انه اشارة ماهرة يقوم بعملية التوضيح ويعتبر مركزا للضغط الانفعالي واثارة مغزى الحوادث) فالفنان يعمد اليه كبديل مكثف عن فكرة او موقف ، ففي قصة (ذي الصوت النحيل) اقتطاع لموقف فردي يرمز في شموله الى موقف اوسع في الواقع الموضوعي . ومع ذلك يظل اقل قيمة من رمز يؤدي نفس

(٣) راجع : النقد الادبي ومدارسه الحديثة ، ستانلي هايمن ص٢٠٨

(٤) المسرح من أبسن الى اليوت ، ريموند وليمز ص ٣٠

الغرض في قصة قديمة مثل (١/٤ حوض) ففي هذه القصة مقارنة بين الاقطاعي والفلاح من خلال حدث نموذجي ، بينما في (قصة ذي الصوت النحيل) لا نجد حدثا بل نجد منلوجا داخليا طويلا نتبين فيه ازمة ذي الصوت النحيل دون ان يضيء الفنان الجانب الاخر من الازمة أي ان نكتشف موقف سكان الطابق الاعلى منه .

والرمز (الاورطي) واضح في كشفه عن مرحلة تاريخية جديدة يعيشها عبده الذي كان نحيفا دفعته ظروف العوز الى النشل ، وقد امسكته فرقة البحث عن المرضى واستأصلت منه اسباب الانحراف بقطع (الاورطي) الذي يأخذ الدم من القلب الى الجسد دون ان تريق نقطة دم واحدة او تخلف جرحا . اما قصة (اللعبة) فالرمز فيها غير واضح بسبب عدم وجود اشارات رمزية تكشف عن دلالة الحدث كما وجدنا في (جمهورية فرحات) و (قصة ذي الصوت النحيل) ، وبدون هذه الاشارات تصبح (المفارقة والنتيجة غير المتوقعة) عودة الى مرحلة متخلفة تجاوزتها القصة العربية منذ امد غير قريب .

وبعد هذا كله او قبله ، تبقى لغة يوسف ادريس البسيطة النابضة، اهم ما يميز ادبه ويحدد ملامحه مما سنفصل فيه القول في مقالة قادمة.

عبد الجبار عباس

الحلة (العراق)



أدونيس وعشتروت

للشاعر : فؤاد الخشن

***

اساطير الحبوالالهة ستظل ابد الدهر ينبوعا ثرا للالهام، فقد الهمت العديدين من شعراء الغرب ، والهمت كذلك فئة من شعراء الشرق ، وستزداد حاجة الشعراء الى استلهامها ما ازدادت الحياة تعقيدا وهموما واحتياجا الى الجرعة المنعشة المبددة للهموم والمتاعب ..

من هذه الاساطير الجميلة اسطورة الالهين الفينيقيين : ادونيس وعشتروت وقد كانت مصدرا لشعر جميل عذب صاغه قلم الشاعر الرقيق فؤاد الخشن ملحمة طويلة ، تزخر بخيالات الحب ، والسحر والفتنة ، وتعج بصور المروج والجداول والاشجار ، وتمتلىء بحوادث الصراع من اجل الحب بين الالهات .

وقصيدة فيها كل هذه الاشياء لا بد ان تكون عملا فنيا نابضا بالجمال ولا سيما حين يقدر لها القلم الانيق والخيال الشعري المبدع . وقلم فؤاد الخشن انيق وخياله خلاق مبدع ، وقد لمسنا آثار الاناقة والابداع في القلم والخيال في ديوانية السابقين : سوار الياسمين ، وغابة الزيتون .

تتلخص اسطورة ادونيس وعشتروت بأن ابنة الاله الاكبر جوبيتر ـ وهي عينها فينوس ، او الزهرة ، الهة الحب ـ قد ولدت من مياه الانهر ، وخرجت فتنة ساحرة من قلب محارة . وقد وعدها ابوها جوبيتر بان يكون فتاها الاله ادونيس ـ او تموز ـ فهامت تبحث عنه حتى لقيته . ولكنها ما كادت تنعم بحبه حتى مضى للصيد غير عابىء بتحذيرها وتوسلها ، وكان اله الحرب ـ مارس ـ ينافسه في حب عشتروت ، فبرز له عند نبع في صورة اسد ، فسدد اليه ادونيس سهمه ولكنه أخطاه ، فانقض عليه مارس وصرعه . ولما كان الآلهة لا يموتون ، فقد كان مصرعه انتقالا الى مكان اخر بعيد ، حيث هامت به الالهة ـ بريزربين ـ وراحت تطارده لكي يكون لها وينسى عشتروت. وهامت عشتروت على وجهها تبكي وتبحث عنه ، وتشكو الى ابيها جوبيتر غرامها الضائع ، وروحها اللهيفة في بحثها عن الحبيب الذي فقدته ، والذي استولت عليه بريزربين . فرق لها جوبيتر وقال ان ادونيس سيعود اليها ولكن لمدة ستة اشهر فقط من كل عام ، والستة اشهر الاخرى سيكون فيها لبريزربين . وفعلا يعود ادونيس الى عشتروت ، وتنتهي الملحمة عند فرحة اللقاء بين الالهين الحبيبين ،وفرحة ابناء بيبلوس ـ جبيل ـ بعودة ادونيس الى ارضهم يغمرها بالخصب والخير .

ويقول المؤلف ـ على الغلاف الاخير للكتاب ـ ان اسطورة مصرع ادونيس ترمز الى موت الطبيعة في الخريف والشتاء وبعثها في الربيع والصيف ، بعثا كان يستقبله اللبنانيون في اعياد شعبية رائعة ، عرفت تحت اسم افراح ادونيا ، فيطوفون في الدروب حاملين الازهار المضفورة عقودا واكاليل ، والثمار الناضجة المصففة على الاطباق ابتهاجا بعودة ادونيس ، اله الخصب ، من ظلمة عالم الاموات الى نور الارض ، هذا الاله الجميل الذي قدم دمه قربانا مقدسا للارض الخيرة ، وخصب مياه النهر بدمائه .

ثم يضيف معلقا على هذه الاسطورة : وما ازهار النرجس الشاحبة المنثورة كآلاف الانجم الصغيرة على تلالنا سوى دموع الالهة الفاتنة عشتروت على حبيبها ادونيس ، هذه الالهة التي تفجر بضراعاتها ودموعها خيرات الارض الجافة ايذانا باطلالة ادونيس وعودة الربيع . واذاكانت الاسطورة عينها رقيقة ناعمة بموضوعها وحادثتها ، فقد استطاع الشاعر فؤاد الخشن أن يقصها في شعر مليء بالرقة والنعومة ، فاذا القارىء يعيش لحظات في عوالم من الجمال ، والفتنة ، والحب ، يغمرها شعاع الشمس ، وتعطرها روائح الاشجار والازهار والنبات النامية على شواطىء الانهار والجداول ، وتدغدغها لهفات الغرام ولهثاته الحارة .

خذ مثلا من مطلع هذه القصيدة الشعرية الاسطورة قول الشاعر :

سر بنا عبر الدهور ـ نحو صيدون وصور
نحو بيريت وبيبلوس مشاعيل العصور
... نحو شط في مدى المشرق فضي الرمال
لاصق في لازورد الافق عطري الظلال
صيغ من ذوب الصبابات ومن لون الخيال
مسرحا للحب والتيه لربات الجمال .

ثم خذ من ـ مولد الزهرة ـ قوله :

وافاق الزهر في فينيقيا ذات صباح
فاذا في الشط انوار وترجيع صداح
وفراش يغمر الموج بالوان الجناح
وغبار ذهبي سكرت منه الاقاحي !
واذا في الشط في تلك الرمال السمر طفله
حسنها حسن غريب لم تر الاعين مثله
كلما سارت على الشط بخطوات مدله
قبل الرمل خطاها قبلة في كل نقله
ثغرها برعم ورد فوقه ذاب الصباح
قطرات من عقيق غردت فيها الجراح

واخيرا هذه ابيات من عودة ادونيس او ـ افراح ادونيا ـ ، كما يدعوها الشاعر :

بددي الآلام يا ـ عشتار ـ في السفح وعودي
ان ادونيس قد عاد من الشط البعيد
عاد واللذات تنهل على ثغر صفير
مخملي رف فيه ورق الورد النضير
قبلة النور على الانداء في الفجر الفرير
راعشا يرتشف الصمت وانفاس العبير

بمثل هذا الشعر المترقرق بالنور والشذا والصفاء تسير هذه القصة الشعرية الاسطورية من بدايتها حتى نهايتها ، وحسبنا منها هذه النماذج القليلة الجميلة بعد ان عرفنا الاسطورة التي تدور عليها هذه الملحمة او القصة الشعرية الطويلة . ان الملحمة ملأى بالمواقف الساحرة : في حوادثها ، وصورها ، وقد وفق فؤاد في تسجيلها بشعره اللذيذ الصافي ، على الرغم من انه التزم وزنا شعريا واحدا من اول الملحمة الى اخرها ، دون ان يتقيد بقافية واحدة لاكثر من اربعة ابيات في كل مقطع ..

عيسى الناعوري

حتى يعــود شعبنــا

تأليف هارون هاشم رشيد

منشورات دار الاداب ـ ١١٢ ص

***

كثيرون هم الذين كتبوا في موضوع فلسطين حتى لم يبق شاعر عربي ، يؤمن بوطن كبير متحرر من ربقة الاقليميــة الضيقة ، الا وكتب قصيدة او قصيدتين ، مجموعة أو مجموعتين في هـذا الموضوع الوسيع المطلق . والناجحون ، مع الاسف ، قليلون . فنحن لم نرتفع بالمأساة الى مصاف شعر عالي ، ولم يظهر في الشعر العربي ما يــوازي ((الارض الضائعة)) Tho Waste Land أو الرجال الجوف ، الا ما كان في نفحات الدكتور الشاعر خليل الحاوي ، الذي كتب في الحضارة وبيروت اكثر من كتابته في العروبة وفلسطين . وقد اصدرت اخيـرا دار الآداب ، مجموعة للشاعر الفلسطيني ، هارون هاشم رشيد ، ولعله اشهر شعراء الوطن المغتصب على الاطلاق ، فلم تبلــغ شهرة الخطيب ، او النجمي ، او بسيسو ، او ابي سلمى ، ذلك المدى الواسع الــذي بلغته شهرة هارون ، ولعل ذلك يعود الى سهولة شعــر الاخير وتعميمه على متوسطي الثقافة الذين يطربون الى غنائية الشعر واندفاقاته وقذائفه، وبعض المثقفين من دعاة الشعر الغنائي ومناصريه . وليس المجال لمقابلة شعراء بشاعر ، او تحليل ذوق الناس في الشعر ، وانما المجال في الملازم الثماني التي ضمت سبع عشرة قصيدة من قصائد هارون ، فالى اي مدى وفق الشاعر في معالجة القضية الفلسطينية ، ـ اذا كانت المعالجــة من اختصاص الشاعر ـ والى اي مدى صور ، والى اي افق توصل ، وما هي النفوس التي تغلغل في اعماقها وسبر أغوارها ، وبكلمة ماذاخلق هارون في : حتى يعود شعبنا ؟

في الصفحة الخامسة من الكتاب ، يواجهنا الاهداء التالي :

((الى كل يد ترفع السلاح
وكل قلب يخفق له
وكل عقل يؤمن به
من اجل ...
التحرير
والعودة .))

في هذا الاهداء روح الشاعر التي ترتدي الديوان سترة لها فمن حرب ، الى عاطفة الى فكر ، الـى ايمان ، الـى عودة ، فتحرير . ولا يصدعنا الا البلبلة في الافكار ، تلك الميزة التي تطغى على قصائده كلها، ففي مجال الرد على الشاعر اليهودي ((اراخ)) ، يبدأ هارون في مـدح منظمة التحرير واقتطاع عدة ابيات في غير موضوع القصيدة الاصلـي كأن القافية والوزن جامعان للوحدة ، وليس الفكرة او الجو القصيدي. ومن الاهداء يمكننا ان نلخص ما جاء في الديوان ، هذا التلخيص ، لـم يتعمده الشاعر يقينا ، غير ان انطلاقه البعيد ، وسكره بالمجد الشعري، والتأمل الذاتي للقصائد ، جعل كل ما في الديوان نفحة واحدة ، ففي الرسالة والنجوى و ((نصف الغزل)) خطابية كبيرة تحتاج لحنجـرة بدوية عريقة ، ولا يظهر جمالها الا انشادا وترنما . ولا يبرز تأثيرها في معناها اكثر من موسيقاها وتدفقها .. والشاعر يحب ، كما يبدو مـن خلال شعره بكامله ، يحب ذاك التدفـق المدعـو بتيـار الوعـي Stream Of Consciouness وهـذا الاسلـوب الــذي بدأه وليم فوكنر ، محبب الى كل النفوس ، في النثر وليس في الشعر ولكنه في الشعر الغنائي معشوق ، وقد استعمله واكثر منه والت وتمان في ((أوراق العشب)) حتى ان هذا الاخير ردد كلمة ((Oh! ((آه)) ما يقرب من خمسين مرة في قصيدة واحدة ، وفرق بين التكرار والتدفق والطلاقة . ففي القصيدة الاولى ، ((لا سلام)) :

أقـولهــا
اقول : لا سلام
أقولها .. ولينشر الظلام !
لتنته
حكاية الزيتون والحمام
لتنته : خرافة المتاجرين بالكلام !
لتنته ،
لتنته وينشر القتام !
قد سئموا مذلة الخيام
قد سئموا العذاب .. والشقاء .. والسقام
قد سئموا الموت الذي
يدب في العظام ،
قد سئموا الحياة كلهــا
قد سئموا المقــام

وفي المجموعة امثال عديدة من هذا التكرار الذي لم نكرهه مــن هارون ، فهو يحبس انفاس القاريء او السامع ، ويشده الــى الكلمات ويبلور فيه احساس الكلمة والتكرار ، آفة في الشعر الحديث وفـي قصائد ((المايزال)) كما تقول نازك الملائكة)) ، الا ان بعضهم يوفق بهـا وبعضهم يفشل في خلق الكثافة الشعورية وجمعها حول لفظة واحدة فان في : ((اقولها)) مرددة ايقاع سياط هائجة ، مائجة ، ثائرة تلز في وجوه الساسة العالميين الذين يسعون وراء السلام وهو مغتال في جبل الزيتون في ارض السلام ، ارض البرتقال الحزين . وان شاعرنا ، يردد ، لا عن دراسة فنية للكلمة ولا عن دراسة لغوية او بحث في ايحاء وضـــوء واشعاع ، وانما عن حدس مبدع عن اشراق داخلي وفيض سماوي يعطى للشاعر وحده ، دون الناس ابعاد الكلمات وظلالها ومداولاتها الموسيقية والمعنوية ، وهارون موهوب من هذه الناحية ، وان كان في بعـــض القصائد ينسيه ذلك التدفق ، لاضعف اللغة ، وانما نثريتها :

قالوا .. ((تقول)) وما أقول ؟
القول ما قال الفحول
القول قولهم اذا

حبكت فباعهم طويل .

ومثال ذلك مترددٌ في المجموعة الشعرية ويعزي ذلك ، الى الدفق العاطفي الذي قص من اجنحة الخيال والعقل ، فاذا بالقصيدة ، شعور شعور ، وموسيقى موسيقى ، ورحلات هائمة في اعماق الفلسطيني ، الزنجي المنبوذ ، الغريب ، الضائع ، التائة ، الحزين ، المعذب ، القلق ، الحقود ، المشتاق ، الميت الحي ، الاثم ..

فالقضية الفلسطينية ، ليست معالجة ، في هذه المجموعة تماما ، ولم تكشف الاضواء الحقيقية على الشعب الفلسطيني الصامد ، وانما ظل في القصائد نقم وحسرات وبراكين ثائرة ، والشعب الفلسطيني مادة شعرية هائلة لو عرفنا كيف نعالجها وكيف نلفت الضمير العالمي الى النائمين تحت الخيام ، بتصويرنا الواقعي للشعب .

سئمنا .. سئمنا يا اخي العائد تلك الانتفاضات الكلامية ، ولم تجدنا نفعا كبيرا ، فجرب ، وانت الموهوب المعطي ، اسلوبا مختلفا تسلط به الاضواء على ابناء غزة على ((الغربية)) كما يقول الغزيون .

لقد طربت عندما قرأت ديوانك ، امتلات حماسا ونقمة وعزةوفخرا ولكنني سرعان ما انطفأت ، فلم تبق الصورة كاملة في نفسي ، ولا صور حقيقية صادعة في شعرك ، وانما هي ومضات تظهر من بعيد ثم تختفي واريدها شموسا ساطعة .

واخيرا ، فقد اطلت الكلام ، ولم ابلغ ما اريد ان اقوله كله ، اريد من شعر فلسطين ان يكون راقيا فكرا ولونا ونغما . فلقد تكرر عندك هذا الخطأ :

فانه يخنقني ، يا ابتي .. يقتلني

ان التاء في يا ابت عوضت عن الياء ، واذا حذفت اختل وزن تفعيلة الرجز ، ولم افهم كلمة ((النهاز)) .

وهذا الخطأ الشائع :

((فان رحابك الفيحاء يشرق عندها الخلد))

والصواب ((الفيح)) ، فوزن فعلاء صفة لمفرد مؤنث وليست لجمع ، كذلك فالقوافي الساكنة ، لعلها من تأثير الحزن في نفسك ، متكررة كثيرة ، واوزانك التي تستعملها معدودة : مجزوء الوافر ، وفي استعماله خطأ عروضي عندك :

يقولون بلا جدوى اضعت العمر والزمنا ...

فقد اجزت في مفاعلتن مفاعيل .. وهذا لا يجوز في الوافر وانما تقلب مفاعيلن الى مفاعيل في الهزج ، وانت قلبت مفاعلتن الى مفاعيلن ثم الى مفاعيل .. وهذا خطأ فاما ان تظل هزجا او ان تظل وافرا ، وليس من المحبب مزج التفاعيل الثلاثة كما يخطيء بعض شعراء اليوم في تفعيلة الكامل حيث يحولون متفاعلن الى مستفعلن ومفاعلن ومفتعلن . ولا يجوز بها الا مستفعلن . وقد استعملت الرجز حرا ، وقد اعجبتني قصيدة الضفتان لنا (من البسيط) والى نازحة (من الكامل) .

وضايقني الاقواء في قصيدة : ((بلا عنوان)) فكانت القافية ((لا ترى)) ((تمطرا)) ثم جئت ب قناطرا و ((ناثرا)) ، ولعل هذه الاخطاء عائدة الى تقلب اللاوعي ، والعفوية على القصائد اكثر من البطء في الحركة والتفكير في الكلمة .

وعلى كل حال ، فنحن نضم ديوانك الصغير في عيوننا ، وان شاء الله تغني ملحمة العودة في الديار المقدسة ، فلا يحزنك سياج ، ولا بعد ولا سفر !

ثانوية بيروت الوطنية

خليل الطنطوري



عبد الله القصيمي

كبرياء التاريخ في مأزق

حينما كان في طوره الفكري الاول يصدر كتبه العديدة قال رجال الدين : لقد دفع عبد الله القصيمي ثمن الجنة ولن يضيره بعد ذلك ما يصنع .

وفي طوره الثاني حينما اصدر كتابه **((هذي هي الاغلال))** كتب عنه الاستاذ اسماعيل مظهر افتتاحية ((المقتطف)) وكان رئيس تحريرها حينذاك وقال ان هذه هي المرة الاولى التي يكتب فيها ((المقتطف)) افتتاحية عن أي كتاب يصدر في الشرق أو الغرب . وقال الشيخ شلتوت شيخ الازهر أن الذي يحزنه ان الازهر وعمره الف عام لم ينل شرف تأليف مثل هذا الكتاب .

وفي طوره الثالث حينما اصدر كتابه الاخير **((العالم ليس عقلا))** قال عنه الاستاذ مخائيل نعيمه ، انه اعظم كتاب صدر عن اللغة العربية في جميع العصور . وجاء عن الكتاب في مجلة ((العلوم)) ، ان ذنب هذا الكتاب انه اكبر كثيرا من المجتمعات التي صدر فيها .

وفي طوره الرابع يصدر بعد اسابيع كتابه الجديد بالعنوان الكبير المثير **((كبرياء التاريخ في مأزق))** .

فماذا يريد ان يقول في هذا الكتاب ؟ ...

الجثة العنيدة

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٤٥ ـ

* * *

.. اريد ان اخلص من هذه الورطة على اية حال (يصفق) طمطم .. (يدخل) هل هيأت الطعام ؟. اقترب ماذا تأكل ؟ انه طعام للضيف وليس لحلقك الابخر .

طمطم ـ ذقت الرز .. هل تريد ان اطبخ الرز دون ان اذوقه ؟!

نبيه ـ اعرف كيف تذوقه .. ترمي بالمغرفة الى اسفل القدر ، حيث ترسب السمن ثم تفتلها هكذا .. وترفعها وهي تقطر ، ثم تدسها في حلقك .

طمطم ـ آي .. السمن الذي يقطر ؟!

نبيه ـ ان سبب خراب البيوت شيئان : فارة تقرض وخادم يطبخ .. اعرف كيف اداويك ، سأضع لك يوما كمامة تلجمك عن المضغ اثناء الطبخ .

طمطم ـ اضراسي تؤلمني منذ امس ولا يمكن ان امضغ عليها شيئا ..

نبيه ـ وكيف لا تؤلمك اضراسك وانت تطحن عليها الاخضر واليابس ، وتكرع الحلو والحامض .. لا ادري كيف انك لا تصاب بالقرحة من تراكم كل هذه الاطعمة في جوفك .

طمطم ـ معدتي سليمة والحمد لله ..

نبيه ـ ان معدة تهضم مؤونة عائلة لا بد ان تكون سليمة . هل انضجت الرز ؟

طمطم ـ نعم يا سيدي ...

نبيه ـ يا مهبول ؟! قلت لك لاتنضجه ليكون ثقيلا على المعدة . والسمن ؟

طمطم ـ لم اضعه بعد فكيف تريده ؟

نبيه ـ خذ ثلاث ملاعق من السمن ، وادهن بها وجه الطعام ولا تحركه ، ليراه الضيف بام عينه ، ويتأكد من وجوده ، فان ضيوف هذه الايام لا يصدقون حتى يروا ..

طمطم ـ انا طباخ ، ولست بساحر ..

نبيه ـ وما دخل السحر يا بليد ؟

طمطم ـ كيف يمكن للسمن اذن ، ان يقف على وجه الرز الساخن ؟

الزوجة ـ اسمع ... اسكب السمن حتى يطفو على وجهه ..

طمطم ـ (خائفا) افعلي هذا بنفسك يا سيدتي . ان لدي عائلة يجب ان أعود اليها .

الزوجة ـ اصنع كما اقول لك .

طمطم ـ انك لا شك ، تمزحين ..

نبيه ـ لا شك . لا شك .

الزوجة ـ أكثر من السمن حتى لا يستطيع الضيف ان يأخذ قطعة الخبز اذا غمسها ، واذا كان ماهرا واستطاع ان يأخذها فلن يقدر على مضغها ، واذا مضغها فلن يبلعها لان المعدة لا تقبل الطعام الدسم .

نبيه ـ كيف لم افطن الى هذه الحقيقة من قبل ؟.

ألعن من أخيه .

نبيه ـ ماذا تتمتم يا خبيث ؟

طمطم ـ لا شيء .. كنت اترحم على حاتم ،

طمطم ـ (يهمس) اوه .. شهاب الدين طيب الله ثراه .

نبيه ـ ايه .. انصرف الى عملك واذكر ما قلنا لك (يمشي) بل اسمع ، لا تنس ان تهيء بعض المفاجآت ..

طمطم ـ المفاجآت .. لم اسمع بهذا الصنف من الطعام .

نبيه ـ كفى حديثا عن اصناف الطعام . لا تنس ـ اذا رأيت الضيف يأكل ، ان تقتحم الغرفة وتخبرني ان فأرا علق بالمصيدة ، او ان صرصارا سقط في الزيت ..

طمطم ـ ... او ان القطة ولدت في الرز، والجرو توفي في كيس الطحين ، .. وسوف اقرض اطراف الارغفة لنوهمه اننا استنقذناها من فم كلب في اخر لحظة ..

نبيه ـ طيب .. انصرف .

طمطم ـ واذا رأيت عنده مناعة فهل احضر ابن الحارس ؟ انه صبي مشوه لا اذكره حتى اصاب بالغثيان .

نبيه ـ ولا كل هذا .. نريد ان نصنع وليمة لا ان نخرج فيلما ..

طمطم ـ (وهو ينصرف) بدأت اعتقد ذلك.

الزوجة ـ هذا خادم مخلص .

نبيه ـ مخلص وله ١٢ ضرسا ومعدة هائلة. وجاءنا اليوم الضيف فزاد في النغم طنبورا .

الزوجة ـ انت اردت ذلك .

نبيه ـ انه لبخة اضعها على ضميري .. ولكن تأخر .

(قرع على الباب)

يا طمطم ، افتح الباب .

الزوجة ـ مشغول في المطبخ .. اذهب انت .

نبيه ـ اذهبي انت ، ركبي ما عادت تحملني.

المشهد الخامس

(الطاولة عليها قدر . الضيف متوسد ذراعيه ووجهه مختف بينهما ، نبيه وزوجته يدخلان على رؤوس اصابعهما) .

الزوجة ـ ما شاء الله .. نوم الرضيع ، من اول المساء حتى الصباح .

نبيه ـ هس .. لا ترفعي صوتك ، ربما أفاق ..

الزوجة ـ وهذا ما اريده .

نبيه ـ دعيه ينام . يجب ان يحس بالراحة التامة .

الزوجة ـ المهم أن تشعر انت بالراحة .. ما زلت تحس بتلك الشوكة في صدرك ؟

نبيه ـ لا .. زال الالم .

الزوجة ـ أذن يجب ان نوقظه ونعطيه المبلغ وينصرف . لولاك لصرفته من اول المساء .

نبيه ـ كان يجب ان اتأكد من الشفاء ..

ربما عاودني الالم بعد ذهابه .

الزوجة ـ ولكن علي ان انظف الغرفة . لا يمكنني التنفس في غرفة نام فيها شحاذ .

نبيه ـ انه ضيفنا ..

الزوجة ـ ليس اكثر من شحاذ . انه يقبض ثمن ذلك ..

نبيه ـ اذن ايقظيه برفق لئلا يشعر باننا .. نهينه .

الزوجة ـ بعد كل هذا الاحسان لا يمكن ان يشعر بالاهانة .. فضل منا ان قبلناه في بيتنا (تهزه) أنت .. هيه .. استيقظ . نومه ثقيل مثل دمه . حاول انت ان توقظه .

نبيه ـ (يهزه) يا سيد .. يا اخانا .. يا ضيفنا العزيز .. الشمس طلعت ولم يبق في البيت غير الكسالى . أوه .. نومه ثقيل حقا .

الزوجة ـ اصرخ في اذنيه . ما هذه المصيبة !!

نبيه ـ يا .. يا اخانا . ما هذا ؟ والله نائم كالقتيل .

الزوجة ـ ملأ معدته من الدسم فلا يمكن ان يستيقظ بسهولة .

نبيه ـ انظري الى وجهه .. اصفر ، كأنما لا دم فيه .

الزوجة ـ كل الدم اندفع الى المعدة يساعدها على الهضم .

نبيه ـ (يهزه ممسكا بيديه) يا فلان .. قم .. تصوري اني لا اعرف حتى اسمه .. ويداه باردتان . كان يجب أن نغطيه .

الزوجة ـ نعس على الطاولة فما اردت ان ازعجه .

نبيه ـ بل قولي انك لم تريدي ان ينام على السرير .

الزوجة ـ لماذا لم تحمله الى السرير ؟!

نبيه ـ كنت اعرف انك تكرهين ذلك فلم أشأ ان اغضبك . انظري ماذا انتهى بنا الامر .. ربما كان ميتا من البرد .

الزوجة ـ هؤلاء الناس لا يموتون بسهولة.

نبيه ـ انظري هل ترك شيئا من الطعام ؟

الزوجة ـ (تنظر في القدر) لم يترك لقمة واحدة .

نبيه ـ قدر كاملة يأكلها مرة واحدة ؟ ما هذه المعدة الهائلة !!

الزوجة ـ كان شديد الجوع .. لا بد انه صام اسبوعا قبل ان يأتي الينا .. ايقظه وليهضم طعامه في مكان اخر .

نبيه ـ يا شيخ الجماعة .. يا سيدنا الشيخ .. اظنه ميتا .

الزوجة ـ دعني انظر في عينيه .. اوه .. ميت حقا .

نبيه ـ ميت في بيتي .. ميت في بيتي انا ؟! يا .. يا .. طمطم .

الزوجة ـ انتظر .. انتظر ، لا تدع احدا..

نبيه ـ ماذا نفعل ؟

الزوجة ـ لنتخلص منه دون ضجة .

نبيه ـ ولكن كيف مات ؟

الزوجة ـ اللعين .. موت نفسه نكاية بنا . انتحر ليغيظنا .

نبيه ـ انه خبيث .. خبيث على الاطلاق .

الزوجة ـ .. اكل الطعام كله ؟! لا بد انه سمع بعض الشائعات عن .. تقديرك للمال .

نبيه ـ ولكن كيف نتخلص من الجثة .. لو عرف الناس لوقعنا في مصيبة .

الزوجة ـ اسمع .. يجب ان تبحث عن شخص بلا مخ .

نبيه ـ لا .. لن ابحث عن أحد بعد الان .. يكفينا قتيل واحد .

الزوجة ـ قلت لك : شخص بلا مخ .

نبيه ـ وماذا نفعل بهذا الحيوان .. هل نعلفه أيضا حتى يموت ؟!

الزوجة ـ (صامتة تنظر اليه) ...

نبيه ـ هل .. هل لديك خطة منا .. اشرحيها لي .. لاني .. بدأت ..

الزوجة ـ لن اشرح شيئا قبل ان تاتيني به .

نبيه ـ ولكن من اين احصل على رجل بلا مخ ؟!

الزوجة ـ وهل انقلب الناس كلهم اذكياء على حظنا ؟ لو رميت حذائي من الشباك لاصاب رأس غبي يتسكع .. ابحث عن سكير في حانة ، أو حشاش تحت الجسر .

نبيه ـ حشاش تحت الجسر ؟!

الزوجة ـ او فوق الجسر . وليكن قويا ..

نبيه ـ (يمشي الى الباب ذاهلا) حشاش .. تحت الجسر .. قوي ، غبي ، بلا مخ ، .. تحت الجسر ..

الزوجة ـ اسرع قبل ان تتعفن الجثة ، وتفضحنا بين الجيران .

المشهد السادس

الحشاش ـ يا ستي .. الله يرحمه .

الزوجة ـ انا حرمة مسكينة ، جنح مكسور ، وليس لي غيرك .

الحشاش ـ وصلت يا أخت وصلت ، هل تريدين شيئا اخر غير ان ادفنه ؟

الزوجة ـ لا .. ادفنه ، هذا كل ما اريده .

الحشاش ـ اذن ، ضعيه في كيس .. (ينظر اليه ويقلبه بيده) ام اقول لك ..

الزوجة ـ (خائفة) ماذا ؟ هل هو ثقيل ؟..

الحشاش ـ لا .. الاحسن : صريه في بقجة ..

نبيه ـ سبحان الله ، وكيف تحمله في بقجة !!

الحشاش ـ في بقجة احسن .. سأبدو وكأني امرأة عجوز رايحة للحمام .

(يضحك لوحده)

نبيه ـ يا اخانا .. القضية ما هي سهلة .. القضية .

الزوجة ـ ولكن تأكد من دفنه . انه ولي معتبر . لو علم تلاميذه ومريدوه اننا نعاود دفنه لاخذوه منا وبنوا عليه مزارا .

الحشاش ـ هل تعنين انهم يسرقونه ؟

الزوجة ـ انهم مريدوه وهم يقدسونه ، ومن يعرف ما يفعل المريدون ؟

الحشاش ـ البهايم .. ماذا يجدون في ففة العظام هذه ؟!

الزوجة ـ اوه .. لا تنس انه ابي .

الحشاش ـ (يحك رقبته) ابوك على عيني وراسي ، ولكنه قليل ذوق .. بصراحة . (للضيف) الجماعة احتفلوا بك ، وعملوا لك جنازة تشهي الواحد على الموت ، ثم تجيء حضرتك وتكشف القبر وترجع .. اما انك .. لا .. لا تستحي .

الزوجة ـ تماما ، كما قلت .. الجنازة كلفتنا مئة قطعة ذهب .

الحشاش ـ مئة قطعة ذهب .. انتظري (يحسب) مئة قطعة تساوي .. تساوي « جول » حشيش .. جوال حشيش انفقته على روح ها الـ .. ها المرحوم ؟!

نبيه ـ ويا ليته اندفن ..

الحشاش ـ ما بقي شيء من بعد الجنازة ؟ يعني .. هكذا .. نفس ، نفسين في حب الخليل ؟

نبيه ـ نفسين ؟!

الحشاش ـ نفس واحد يكفي ..

الزوجة ـ معقول ما يبقى ؟ ادفنه وارجع الينا .. ستجده جاهزا .

الحشاش ـ (يحك جسده) عشت يا ست عشت ..

الزوجة ـ (لنبيه) ساعده على حمله .

الحشاش ـ لا .. اتركني سأحمله وحدي .. لا يجب ان توسخ يديك به (يحمله ثم يرميه) ولكن قلت انه ولي ، وله مريدون ..

الزوجة ـ هكذا كان يقول لي ، ولكن من يصدق رجلا مات .. حين تعود ستجد النفس جاهزا ، ورائحته .. تفنح الروح . واذا كنت تحب ان تدخنه على الخضار فيمكنك ان تجلس في الحديقة امام البركة وتتفرج على السمك يلعب .

الحشاش ـ (والها) كفى .. يا ستي .. كفى .. يكاد يغمى علي .. سانتهي منه باسرع مما تتصورين .

الزوجة ـ احسدك والله ، على هذه الهواية . الا تحسده يا نبيه ؟

نبيه ـ طبعا ، احسده .. يعني .. احسده

الزوجة ـ لا تنس ان تعمق الارض قبل دفنه ، انه ماكر وله طريقة فظيعة في الهرب من القبور .

الحشاش ـ لن تنفعه طريقته الفظيعة هذه المرة ..

الزوجة ـ ولكن كن حذرا .. لا تلفت الانظار اليك .. لاننا دفناه امس ولا احب ان اقيم له جنازة ثانية ، ان ما بقي معي لا يكاد يكفي ثمن نفسين من الحشيش الممتاز ، وانت اولى به .

الحشاش ـ حقا .. الحي افضل من الميت . حتى ولو كان الميت وليا لا يدفن (يضحك) هاتي الكيس .. سأرسله رأسا الى الجحيم .

المشهد السابع

الحشاش ـ (ملابسه جديدة ويدخن سيكارا ، وبيده سوط .. ظهر عليه الانهاك) هذا النوع الرديء !! كيف تصبر على تدخينه؟

نبيه ـ سنجد لك احسن منه ، انه ..

الحشاش ـ (يرميه ويدوسه) نوع تافه.. لا ادري لماذا احس بالمرارة حين ادخنه ..

الزوجة ـ لانك لم تذق طعاما منذ الصباح. هل تأكل شيئا ؟

الحشاش ـ طعامكم لا يفيدني .. كانه طعام مسموم .. واظنه هو الذي قتل والدك .

الزوجة ـ لا .. والدي مات ميتة طبيعية..

الحشاش ـ هذا ما اردت ان اقوله : انه مات ميتة طبيعية . اذا دارت حول مصدر الطعام شبهة فانه ..

نبيه ـ شبهة !! انه اشرف طعام تناولته في حياتك .

الحشاش ـ اشرف ؟! هه .. ان معدتي هضمت الشرف من اول وجبة وابرزته ايضا. ها . ها .

نبيه ـ انتبه الى كلامك ، لست تحت الجسر الان .

الحشاش ـ تحت الجسر مثل فوقه .. ولكنك تجد هناك على الاقل ، صحبة مسلية.

الزوجة ـ لماذا لا تتحدثان عن موضوع مفرح ؟

الحشاش ـ موضوعنا مفرح الى درجة لئيمة ، الا ترين هذا ؟

نبيه ـ بعض الناس يصابون بفقد الذاكرة بعد ايام من النعمة .

الحشاش ـ هذا خير لهم ، لئلا يقارنوا بين الاشياء . ومصيبتي اني قارنت كثيرا . زرت اماكن لم اكن اتصور وجودها ، اول رحلة ..

الزوجة ـ نعم .. ولا نريد ان ..

الحشاش ـ ان حديثي قد يزعجك ، ولكنه طريف رغم ذلك ، افرضي اني سائح اميركاني يقص عليك ما رأى .. هذه فرصة لا تتاح لك كل يوم . اول رحلة قمت بها كانت الى مقبرة « الصالحين » حيث رفست برجلي اعتق قبر صادفته ورميت بالمرحوم فيه ، ثم قذفت فوقه شاهدتين . رحلة نظيفة كما ترين . اما الرحلة الثانية فكانت ممتعة ولكن رائحتها خبيثة . ان المجاري حين تتجمع لا تصنع منظرا يستحق المشاهدة . ولكن ماذا افعل ؟ رميت بالكيس فغاص الى القعر وهو يصنع فوق السطح فقاعة نتنة .

نبيه ـ حدثتنا عن كل هذا فلماذا تعيده ؟

الحشاش ـ احكي ذكرياتي . هل تريد ان تحرمني هذه المتعة ؟

نبيه ـ لا أجد في حديثك شيئا ممتعا .

الزوجة ـ انه .. يمكنك .. لو تحكي شيئا اخر .

الحشاش ـ لم اوهب سعة الخيال .. وحياتي تحددها هذه الرحلات ، وهي ليست مملة كما تتصورين ، فالرحلة الثالثة كانت لا تخلو من الاثارة . عرفت موقد حمام دائما تشتعل النار فيه ليلا نهارا ، ففافلت الاجير ورميت والدك المرحوم فيها .. ولم انصرف حتى سمعت انفجار معدته ..

نبيه ـ انت حيوان شرس .. لا تريد ان تخرس ؟

الحشاش ـ ولماذا اخرس اذا كان يلذني الحديث ؟!

الزوجة ـ اوه .. دعه يتحدث .. من حقه ان يحكي حياته .

نبيه ـ هذه ليست حياة ، انها قاذورات !

الحشاش ـ وانا اقول كذلك .. ولكن ماذا افعل ؟ انها حياتي ولا يمكنني التخلص منها . ان حياة المرء تكون جحيما حين لا يستطيع التخلص من شيء يزعجه .

نبيه ـ وتقول هذا في وجهي !! استأجرتك لتخلصني من الجثة ولكنك لا تفعل ..

الحشاش ـ ماذا افعل اكثر من ذلك ؟هذه ليست جثة ، انها شيء .. شيء مجهول .

الزوجة ـ ابذل قليلا من الجهد ، لعلك اذا اخذته الى ..

الحشاش ـ وزني نقص عشرين كيلو . كنت اتوقع ان اسمن ولكن ..

الزوجة ـ حاول مرة اخرى .

الحشاش ـ لم تسمعي بقية الرحلات لتعرفي . انها لا تدعو للفخر اطلاقا .

الزوجة ـ هذه الخطرة فقط .

الحشاش ـ كل خطرة تقولون : هذه الخطرة فقط . هذا رجل لا يدفن . كنت اعلم انكما تكذبان علي ، ولكن وجدت انه حقا لا يدفن . اضعه في اقذر المواضع وارجع.. لاجده قد سبقني . بدأت اعتقد انه حي لم يمت .

الزوجة ـ ما هذا الكلام ؟!

الحشاش ـ هذه المدة الطويلة كانت كافية لان تتعفن الجثة ، على العكس اشم رائحة الطيب تنبعث من اكفانه .. لم انظرا الى كفنه ! انه ابيض لم تنله نقطة قذارة واحدة .. لا بد .. لا بد ان قلبه نظيف مثل كفنه.

الزوجة ـ بدأت تصدق اكاذيبنا !!

الحشاش ـ انه لا يدفن..انه لا يموت. واصارحك بانني كنت اطعنه بهذا الخنجر في قلبه .. كنت اطعن رجلا مقدسا مثله .تعوري اخلاصي في الخدمة .

نبيه ـ لا أدري ما هذه اللعنة ؟ كأنما كتب علينا أن نقوم من ورطة لنقع في غيرها .

الحشاش ـ انها لعنة حقا . لا يمكن ان يكون رجوعه بغير سبب . انه يصر على شيء ما .. كأنه دائن يطالب بدين قديم .

الزوجة ـ (وجلة) دائن ؟

الحشاش ـ شيء من هذا ..

نبيه ـ (ثائرا بخوف) ولكني .. ولكني.. لم استدن من احد . أنا لا اقترض ، لا يمكن ان اقترض . انني غني .. غني لا احتاج الى احد . هل تفهم معنى أن تكون غنيا ؟

الحشاش ـ ربما .. ربما لا افهم ، ولكن لا علاقة لي بهذه القضية . فقد نالني منها ما كفاني .

الزوجة ـ ولكنا دفعنا لك .

الحشاش ـ ودفنته لكم على قدر مالكم .

الزوجة ـ ادفنه مرة واحدة .

الحشاش ـ لا يمكن ان اعاود ولو من اجل حشيش العالم كله . (يخلع الجاكيت) هذه ثيابكم ، وهذه جثتكم . اذا احتجتم الى شيء بعد الان فلا تبحثوا عني تحت الجسر ، لاني .. لن اكون هناك .

(يخرج)

نبيه ـ ماذا نفعل ؟

الزوجة ـ فعلنا كل شيء .. الان تفوح رائحته وتجمع علينا الجيران .. ما هذه الفضيحة !!

نبيه ـ (ينادي) يا طم طم ، طوطو ، يا عبدو ..

الزوجة ـ لماذا تدعوهم ايضا ؟

نبيه ـ ساتولى الامور بنفسي . اسلمنا انفسنا للغريب فانظري ماذا فعل بنا !! نهب اموالنا ولبس ثيابنا ، ثم بزق في الصحن الذي اكل منه ومشى ..

الزوجة ـ يجب ان نبحث عن رجل غيره (تلتفت الى الجمهور) انت هناك .. هل تدفنه لنا ؟ لا تخف منه انه عجوز لا يؤذي . وهو ولي طيب ، ولكنه جبان يخاف أن ينام في الجبانة وحده . اذا اقنعته بان يتركنا فسوف اعطيك كل ما في هذه الجرة.موافق. ها ؟ هذا خير لك من الجلوس في الصالة هكذا .. تتفرج على مصايب الناس .

نبيه ـ لا تتحدثي مع الغرباء .. « بدك تفضحينا مع ها الجماعة كمان » ؟!

الزوجة ـ هؤلاء ليسوا غرباء ، عرفوا المسألة وما عاد يخفى عليهم شيء .

نبيه ـ قلت لك : ساتولى الامور بنفسي.. (منتفخا) يا طم طم .. اذا غضب نبيه بك فيا ويل الناس من نبيه بك اذا غضب . يا عبدو .. هل يعجزني عجوز في اكفان عتيقة؟! لست نبيه بك اذا لم اجعله عبرة لمن اعتبر.. ساحرقه .

الزوجة ـ (بصوت رتيب) احرقه الحشاش قبلك .

نبيه ـ ساغرقه .

الزوجة ـ أغرقه الحشاش قبلك

نبيه ـ سـ .. سـ .. ساجعله عبرة لمن اعتبر . انك لا تعرفين زوجك جيدا . اذا غضبت فانني ازلزل الجبال ، واحرق السهول، والتهم الاخضر ...

الزوجة ـ (تضحك برقاعة) .. وتنكش اسنانك باليابس .

نبيه ـ تضحكين !! انت لا تعرفين طبيعة الدم الذي يجري في عروقي . انا من سلالة مختلفة . انني من عائلة مقدسة ولا يمكنها ان تصبر على الهوان .

الزوجة ـ اتركه يسكن معنا ، فقد تعودنا عليه .

نبيه ـ انا اسكن مع جثة ؟!

الزوجة ـ الواقع اننا نعيش معها .

نبيه ـ والجيران ، اذا شموا الرائحة ؟

الزوجة ـ لن يشموا ، رائحتها لا تفوح .

نبيه ـ غدا تفوح .. انها جثة عنيدة،وتفعل كل شيء لاغاظتنا . يا طم طم ، يا عبدو ، يا طوطو !! اين هؤلاء الاغبياء .

(يدخل الثلاثة)

عبدو ، احمل هذا الكيس الى السيارة. وانتما ساعداه على حمله . ضعوه في البكاج ولا تلفتوا اليكم الانظار . هيا .. ماذا تنتظرون ؟

السائق ـ ننتظر ان تفرغ من هذيانك ... كاننا لا نعرف ما بداخل الاكفان ؟!

نبيه ـ تعرفون ؟!

طمطم ـ المسكين .. طول الليل كنا نسمع انينه .. يخرب ديارك ، عذبته عذاب الكفار !!

الزوجة ـ وانت تعرفين ؟!

طوطو ـ انينه وصل حتى مسامع الاموات.

طمطم ـ (يأخذ سكين المطبخ من حزامه وينحني على الاكفان يمزقها والسائق يساعده) .. هيا نخرجه من الاكفان قبل ان يخنقه الهواء الفاسد .

نبيه ـ (يمسك يده) اتركه .. انك في بيت عائلة محافظة ، ولا يمكن ان اسمح بانتهاك حرمة ميت في بيتي . اين تتصور نفسك ؟

طمطم ـ (يهدده بالسكين ، فيقفز نبيه الى الخلف قفزة تجعله بين احضان زوجته) ابتعد قبل ان الوث الارض بدمك . عذبته هذه المدة الطويلة وجئت الان تتظاهر بالبراءة .

نبيه ـ انا ؟ لقد تصدقت عليه ، لقد اطعمته .. لقد اطعمتكم جميعا . كنت دائما اتصدق عليكم واطعمكم ..

طم طم ـ وهذا ما آذاه .. انه طعام الصدقة الذي خم في امعائه .

السائق ـ يلزمه غسل للمعدة . يجب ان نطهر احشاءه من خبز الصدقة .

نبيه ـ لا يمكن ان تفعلوا شيئا دون ارادتي ..

الزوجة ـ اتركهم يا نبيه .. هؤلاء توحشوا

.. الا ترى عليهم هيئة المجرمين ؟ (يخرج من الاكفان شاب بثياب العمال .. أضاءة شديدة .. السائق وطم طم وطوطو يساعدونه على النهوض ، وينفضون عنه الغبار)

نبيه ـ انظري .. ليس الذي دعوته .. انه شخص اخر .

الزوجة ـ يا الهي !! لقد صار شابا .. ليس عجوزا على الاطلاق .

نبيه ـ تأخرنا في دفنه .

الزوجة ـ اه .. لقد نضج في الاكفان هذه المدة الطويلة .

(الاخرون يصافحون الشاب وهو يبتسم متعبا كانه مقبل من سفر بعيد)

طمطم ـ والله يا اخي ، خفنا عليك في هذه الاكفان .

السائق ـ كنا نعرف ولا نجد الشجاعة .

الحمد لله ، نجوت في الوقت المناسب .

طوطو ـ والله ، قلبي تقطع عليك وانت تتحمل العذاب .

(الزوجان متكومان في ناحية)

نبيه ـ الخونة .. انهم يعرفونه .

الزوجة ـ وتآمروا علينا .. من يصدق هذا !! (لطوطو) انت مفاصلك متيبسة ولا تستطيعين الانحناء ؟!

طوطو ـ هذه وراثة يا ست .. كل عائلتي مفاصلهم يابسة ولا يستطيعون الانحناء .

نبيه ـ (لطمطم) انتبه .. سالفي عقدك . ولن اجدده ولو ركعت امامي ..

طمطم ـ خذ .. هذا هو العقد .. انقعه واشرب ((ميته)) .. ساتركك الى ملاعق السمن تدهنها على مهلك كما تشاء .

الزوجة ـ (للسائق) حتى انت يا عبدو؟

السائق ـ نعم يا كليوباترا .. لقد سئمت السواقة بيد واحدة . ثم انهم بحاجة الى سائق هناك . هيا يا اخوة .. الاخرون في انتظارنا .. تأخرنا عليهم كثيرا .

طم طم ـ هيا .. افسحا الطريق .

(يخرجون)

نبيه ـ (يحاول أن يلحق بهم فتمسكه زوجته) .. اتركيني افتك بهم .

الزوجة ـ دعهم يذهبون ، خلصنا من شرهم .. ألم تسمع ؟ أنهم اعضاء في عصابة رهيبة .

نبيه ـ لا يمكن ان يفلتوا بهذه البساطة . لا بد ان اضرب واحدا منهم فاسبب له عاهة مستديمة .

الزوجة ـ حرام يا بك .

نبيه ـ رفع السكين في وجهي . هذه اهانة .. اهانة لدم الاجداد الذي يجري في عروقي .

الزوجة ـ معليش يا بك .

نبيه ـ (بصوت باك) هل ابلع الاهانة بهذه البساطة ؟!

الزوجة ـ ابلعها يا بك .

نبيه ـ لقد انهدم النظام .. انهدم كل شيء .

الزوجة ـ سلمت لنا الجرة .. انهم لم ينتبهوا الى الجرة .

نبيه ـ اه الجرة ؟! لقد استيقظ صاحبها الان .. والشيطان وحده يعلم ما سوف يفعله . اه صدري .. صدري يؤلمني .

الزوجة ـ الم تقل انك شفيت ؟

نبيه ـ حين كان في الكفن كنت في صحة جيدة .. اما الان .. اه . (يمشي وهي تسنده) الملعون خدعنا .. كلهم خدعونا .

الزوجة ـ نعم ، نحن ضحية خداع .. خداع رهيب .

نبيه ـ هذه ليست حياة .. انها غابة .. غابة متوحشين .

ستــــــار

نديم خشفة

المراثـــي

ـ تتمة المنشور علـى الصفحة ٢٧ ـ

وعلى شاطئها امضغ ملحا وهجيرا
وبنافورتها أنعس يوما واضيع ..

***

هنا انا اغرق في بحر التجاريب التي تغرس في
قلبي نصلا بعد نصل
أشرب الارض اساطير دماء
ونوافير غنــاء
وانا مغرورق العينين رعبا وغراما وسرورا
في انتظار الموسم الطيب ان يملأ قلبي بالثمار
في انتظار الارض ان تملأ روحي بالاساطير الحرار
علني تدركني رحمة موتي

فأرى وجهك ينشق من الليل نهارا
وأنا اسقط ما بين يديك
أسند الرأس الى منكبك الرحب والقى
ثمر الارض اليك
وأرى في لون عينيك قناديل السلام .

***

أمهليني واطرحي مزهرك الصامت .. كوني في انتظار
وخذيني في الليالي القمرية
عندما يثقلني الشعر ويأتي موسم يملأ روحي
بالاساطير الحرار ..

قرأت العدد الماضي من الآداب

الأبحاث

بقلم أمير اسكندر

***

جدير بالمرء ، قبل أن يدخل على الفور الى مناقشة الابحاث التي تضمنها العدد السابق من الاداب أن يتوقف لحظة امام البيانين الهامين اللذين تصدرا ذلك العدد . الاول بيان من المثقفين في لبنان عن الحلف الاسلامي ، والثاني بيان من المثقفين أنفسهم عن الحرب في فيتنام . والحق اني شعرت بمزيد من الفرح والحماس يغمرني وانا اقرأ البيانين. الاول تعبير صادق لا عن موقف المثقفين اللبنانيين فحسب ، بل عن موقف كل المثقفين الشرفاء في كل انحاء الوطن العربي بازاء المؤامرات الاستعمارية التي تحاك ضده ، وتتبرقع بالدين ، والدين منها براء . وتجهد في القيام بدور حصان طروادة الجديد الذي تتسلل بداخله مرة أخرى الى وطننا العربي قوى الاستعمار والعدوان . والثاني تأكيد لمبدأ اساسي وهو وحدة المعركة ضد الاستعمار على النطاق العالمي . فعندما تتحطم قوى الاستعمار في فيتنام فان ذلك يؤذن بتحطيم قواها في اماكن اخرى من اسيا وافريقيا واميركا اللاتينية ، وعندما تنتصر - وهذا بعيد تماما في عصر الشعوب حتى لو طالت المعركة - فان ذلك يشد من ازرها ويذكي طموحها في ان تعود الى المناطق التي تقلص منها ظلها . ثم هو تأكيد كذلك لشعور المثقف العربي بوحدة المصير الانساني في عالم اصبح قرية صغيرة بعد الكشوف العلمية الجبارة التي مدت ابعاد الامل الانساني الى الكواكب البعيدة ووسعت من آفاق كوننا الى مالانهاية. وهو في نهاية الامر تدعيم لالتزام المثقف العربي بوحدة الثقافة والسياسة ، بوحدة الكلمة والنضال من اجلها ، بوحدة الادب والفن وقضايا المصير الانساني كلها . هل نحيي « الاداب » لانها دعت المثقفين اللبنانيين الى اتخاذ هذه المواقف ؟ انها بالتأكد جديرة بالتحية. ومع ذلك فهذا دائما ما نتوقعه منها . وهذا دائما ما عودتنا أن تقوم به على طول تاريخها المضيء .

***

ولكنك ما تكاد تقلب تلك الصفحات المشرقة حتى تقرأ هذا العنوان « ازمة المثقف الثوري في الوطن العربي » وهو المقال الاول في هذا العدد للدكتور أبو القاسم سعد الله استاذ التاريخ بجامعة ويسكنسن بالولايات المتحدة الاميركية . والحق اني استبشرت خيراً قبل أن أقرأ المقال ، فها هو مثقف عربي يعيش في القارة البعيدة ولكن رغم ذلك يتابع عن كثب قضايا وطنه ويدلي برأيه في مشاكله . ولكن ما قرأت المقال حتى احسستان بعد كاتبه عن المسرح الحقيقيلهذه القضايا والمشاكل قد اثر بوضوح في تشكيل وجهة نظرة ، وفي اكسابها تلك النزعة العامة المجردة التي تتميز بها .

واول ما يفاجئك من وجهة نظر الدكتور ابو القاسم هو نزعة الى تجريد المثقف من اصوله الطبقية والاجتماعية التي ينتمي بحكم النشأة او بحكم الفكر اليها . انظر الى قوله في توضيح التعريف الذي قدمه للمثقف « .. وهو بهذا المعنى لا يمثل طبقة بعينها ، ولكنه شخص بلغت به خبرته وذكاؤه الى ان يرتفع فوق مستوى الاقليميات والطبقات والطوائف ، ولكن ليس كل مثقف عربي ثوريا . فهناك المثقفون الرجعيون، والبورجوازيون ، والثوريون ... » ومن الخطا ان نوحد بين الاقليميات والطبقات والطوائف فهي مفهومات مختلفة تشير الى معان مختلفة ، واذا كان ينبغي على المثقف أن يرتفع فوق مستوى « الطائفة » فليس بوسعه أن يرتفع عن مستوى الطبقة دون أن يتغير فكره ونظرته الى الحياة بهذا الارتفاع . اما الى آفاق اكثر تقدما ، واما الى الوراء ذلك لان الفكر هو في نهاية الامر تعبير عن مصالح وأهداف كل طبقة من الطبقات في مرحلة بعينها من مراحل الزمان . ولا يعني هذا الانحصار داخل الحدود الضيقة لمصالح كل طبقة ، ولكنه يعني البدء منها الى الانطلاق نحو الافاق القومية والانسانية التي تتلاءم معها ولا تتجانف مع مصالحها. ثم اليس في تقسيم الدكتور ابو القاسم للمثقفين الى رجعيين وبورجوازيين وثوريين اعتراف صريح بالمفهوم الطبقي ؟ من هم البورجوازيون ؟. اليسوا هم الذين ينتمون الى « الطبقة » البورجوازية ؟

ولقد حدد الدكتور ابو القاسم هذه الازمة التي يعانيها المثقف العربي في شيئين اولهما علاقة هذا المثقف بالمجهود ، والثاني هو علاقة هذا المثقف باجهزة الحكم في البلاد العربية . والعلاقة الاولى هي علاقة تكامل وتفاعل ، وان حد من هذا التفاعل والتكامل ضعف الوسائل المادية وندرة القراء ، اما العلاقة الثانية فالعقبة الاساسية التي تقف في سبيلها هي مشكلة الحرية مما يؤدي بكثير من المثقفين الى ان يعيشوا منفيين أو مغللين في اعماق السجون .

والملاحظة الاولى التي يوجهها المرء الى هذا التشخيص للعلاقة بين المثقف والجماهير واجهزة الحكم ، هي انه تشخيص عام لا يأخذ في اعتباره « الحالات » المختلفة لهذه العلاقة على نطاق الوطن العربي . فليس من الصواب ان نوحد بين الاوضاع في لبنان مثلا والاوضاع في المملكة السعودية . وليس من الصواب أيضا ان نوحد بين صور هذه العلاقة في ليبيا او تونس او الاردن وصورتها في ج.ع.م. ينبغي أن نأخذ في اعتبارنا مستوى التطور في كل بلد ، ومبلغ نضج الجماهير ، ودرجة التقدم الاجتماعي والسياسي في كل منها . حينئذ سوف نفلت من هذه الاحكام العامة ، وسوف نتوقى السقوط في التسوية بين الاوضاع التي تبلغ العلاقة بين بعضها وبعضها الاخر حد التعارض الصريح او التناقض .

والملاحظة الثانية هي قول الدكتور ابو القاسم ان المثقف العربي الثوري والحكم « الثوري »ليسا بالضرورة شيئا واحدا .. ولست ادري ماذا يمكن ان يفصم العلاقة « الثورية » بينهما الا تخلي احدهما عن ثوريته ؟! بل دعني اتساءل ابعد من ذلك : كيف يمكن لهذا الحكم الثوري ان يقوم أصلا دون مثقفين ثوريين ؟ وليس الخلاف في وجهات النظر او التراوح في الرأي حول التطبيقات المختلفة بمبرر كاف لصدع هذه العلاقة « الضرورية » بين المثقف الثوري والوضع الثوري الذي يحيط به .

والملاحظة الثالثة حول هذا المقال هي قول الدكتور ابو القاسم « ان المثقف العربي الثوري يتعرض الي ضغط شديد محلي وخارجي . » ومرة اخرى يلقي كاتب المقال القول على عمومه ولا يحدد هدفه على وجه الدقة والوضوح . بل يكاد يجمع في سلة واحدة بين الانظمة الرجعية والانظمة التقدمية في الوطن العربي في قوله عن الحديث عن ضغط هذه الانظمة على المثقف الثوري « وخصوصا الرجعية منها » اين يحدث هذا ؟ ما هي الامثلة المحددة التي تبرر هذا الحكم الخطير ؟ ولصالح من تضغط هذه الانظمة الثورية على المثقفين الثوريين ؟! ... لا احد يعلم . ولا يزيدنا ايضاحا حول هذه النقطة كاتب المقال !

على أن بعض النقاط التي اوردها الكاتب في نهاية مقاله تتسم بالدقة والتحدد والوضوح وهي الصفات التي عزت كثيرا على بعض القضايا التي اثارها حينما كان يستفيض في شرحها ! ها هنا حدد الدكتور

« اختلاف انظمة الحكم في الوطن العربي ومحاولة بعض المسئولين العرب تخليد الحالة الراهنة » .. كواحدة من اهم العراقيل التي تقف في وجه المثقف العربي الثوري وتمنعه من اداء رسالته على الوجـه الاكمل . على انـه عندما عـاد الي وضع الشروط التي ينبغي توفرهـا كي تنزاح هذه العراقيل عاد مرة اخرى الى التجريد والعموميـات و الكلمات التي نقل في الافتتاحيات والمناسبات وخطب اتعرش ! ما احوجنا في هذه المرحلة الـى التحديد والتوضيح والتخصيص ونحـن نتناول مثل هذه القضايا الهامة التي ارهقت الكتاب في الوطن العربي بتقليبها على كل جنوبها !

ولعلي قد اطلت بعض الشيء في تناول مقال الدكتور ابو القاسم سعد الله رغم انه أقل مقالات العدد من حيث كلماته ، ولكن عذري في ذلك انه يتناول قضية كبرى تشغل بال الكثيرين في ايامنا هذه وهي أشد ما تكون حاجة الى مناقشتها المناقشة الموضوعية التي تبلغ بها أو تحاول ان تبلغ بها درجة من الاتقان .

***

والمقال الثاني في هذا العدد هو « محاذير في ترجمة الفكر العربي» للشاعرة « نازك الملائكة » . والحق ان قضية الترجمة هي احـدى القضايا الهامة التي تشغل بال المهتمين بشئون الثقافة العربية في هذه المرحلة . والمحذوران اللذان قدمتهما « نازك الملائكة » هما :

١ ــ شعور الهوان والاستخذاء الذي يحسه المثقف العربي بازاء مـا يترجم من ثقافة الغرب ، واحساسه بأن امته اضعف شخصية وفكـرا من الامة التي يترجم عنها .

٢ ــ الاعجاب الشديد بالفكر الغربي الذي قد يشل قدرتنا علـى تمييز ما ينفعنا مما يضرنا .

ولقد حددت الشاعرة « نازك الملائكة » الفروق بيننا وبين الغرب في ثلاثة فروق هي الفارق الحضاري ، والفارق الاجتماعي ، والفارق الادبي. ثم تقدمت بعد ذلك الى تحديد الحلول التي تراها لهذه المشكلة . والحق ان المرء لا يستطيع ان يختلف مع « نازك الملائكة حول الحلول التـي قدمتها لهذه المشكلة لانها في صميمها مبادىء عامة ولا غنى عنها كبوصلة تهدي المثقفين العرب في رحلتهم عبر ثقافة الغرب . ولكننا مع ذلك نورد ثلاث ملاحظات حول بعض احكامها . اولها حول حديثها عن « نحـن و الرومانسية » . ان الشاعرة ترى اننا نختلف عن الغرب فـي اننا ينبغي ان نأخذ بالرومانسية التي اصبحت « لا تلائم العصر فـي حكـم النقاد الذين يتأثرون باحكام الغرب » . ولتسمح لي الشاعرة العراقية المثقفة بأن اختلف معها في ذلك . اولا لان حكمها الذي يحدد المعنـى المقصود بالرومانسية بانها الفروسية ، واحياء الاداب القديمة وتمجيد العواطف الحية ، والغنائية.. قد تجاهل ان هذه الصفات ، « والفردية » منها على وجه الخصوص لا تتلاءم مع بعض الاوضاع في بلادنا العربية . وساعـود مرة اخرى هنا الى القول بان ثمة مستويات حضارية واجتماعية مختلفة في بلادنا . وما قد ينفع في بلاد لم تزل تعيش في ظل الاقطاع لا يمكن ان يكون مفيدا في بلاد تخطت او تحاول ان تتخطى المرحلة الرأسمالية ! ومن ثم تكون العودة الى القيم الفردية والذاتية والعاطفية الرومانسية هي ردة الى قيم وأوضاع تخطتها هذه البلدان او ينبغي ان تتخطاها . والملاحظة الثانية هي اغفال الشاعرة في بحثها لدور بعض المؤسسات الاجنبية التي تقوم بالترجمة في بلادنا . وهو دور هام من حيث قدرته علـى احداث الاثار الضارة بثقافتنا عن طريق الكتب التي يروج لها . هل اضرب مثلا؟ مؤسسة فرانكلين على سبيل المثال ؟.. ما رأي الشاعرة فيما تصدرههذه المؤسسة من سيل الكتب التي قد يتخذ بعضه شكل الدراسات العلميـة الموضوعية المحايدة ولكـن يخفي بداخلـه ، افكـارا ، وتفاهيـم ، وايديولوجيات لا تتلاءم معنا ؟ والملاحظة الثالثة هـي امكانيات التنسيق بين اجهزة الترجمة المختلفة في البلاد العربية بحيث يمكن أن تكون لها خطة « عامة » واحدة . من يمكن ان يقوم بهذا الدور ؟ الجهاز الثقافي لجامعة الدول العربية مثلا ؟ .. ان ذلك التنسيق سوف يعرف جهدا كبيرا يمكن ان يتشتت في ترجمة «نفس الاثار»في البلاد العربيةالمختلفة، وهو ايضا سوف يحقق تلك الدرجة من الاشراف الفكري على الترجمات التي تغرق سوقنا الثقافي وهي اشبه في موضوعاتها واسلوب ترجمتها بالعملة الرديئة التي تطرد العملة الجيدة .

ورغم هذه الملاحظات جميعا فان مقال الشاعرة « نازك الملائكة » هو من اهم مقالات هذا العدد . وهو من افضل المقالات التي كتبت حول هذه القضية بشكل عام .

***

وللدراسات الشعرية في هذا العدد نصيب وافر . فالدكتور احسان عباس قدم مقالا قصيرا مركزا دسما حول ديـوان الشاعر الفلسطينـي الصديق « معين بسيسو » . والمقال علـى رغم قصره فهـو صورة للدراسات الكاشفة التي نحتاج اليها كثيرا علـى الاخص ونحن نعالـج قضايا الشعر . وانا لسوء الحظ لم اقرا بعد ديوان معين بسيسوكاملا، وكنت قرأت بعض قصائده متفرقة في المجلات العربيـة . ولذلك ليس من الصواب الحكم على دراسة الدكتور احسان عباس الا حكما عاما وفي حدود الانطباعات المباشرة التي تنعكس على نفس قارئها حـول منهجها ومبلغ ما تكشفه اضواؤها من عالم الشاعر الفلسطيني معيـن بسيسو .

***

اما الندوة التي تضمنها هذا العدد من الاداب فموضوعها « المغامرة الفنية في شعرنا الحديث » وقد اشترك فيها الدكتور عبد القادر القط، والدكتور مصطفى ناصف ، والدكتور عزالدين اسماعيل والاستاذ صلاح عبد الصبور ، واعدها «ابراهيم الصيرفي» والحق ان اسلوب الندوات في حد ذاته اسلوب موفق في هذه القضايا بالذات لانه يسمـح بعديد من وجهات النظر ، واهم من ذلك انه يسمح بالصراع والاحتكاك بين هذه الاراء المختلفة . ولكن الملاحظة حول هذه الندوة انها قدمت وجهات نظر هؤلاء الاساتذة بطريقة تكاد تكون منفصلة ، بحيث اني احسست كانها مقالات متفرقـة كتبت حـول موضوع واحـد وتجمعت فـي في سياق واحد ! ورغم ظني بان هذه الندوة قد عقدت في البرنامـج الثاني باذاعة القاهرة ، بحيث توفر لها اللقاء المباشر بين اعضائها الا انها فيما يبدو عند الصياغة قد فقدت كثيرا من حيوية المواجهة المباشرة بين الاراء.ومع ذلك فلعل السبب هو أن هؤلاء الاساتذة اعضاء الندوة يتفقون جميعا فيما بينهم حول الاسس العامة للقضايا التي يناقشونها بحيث لا يتبقى امامهم الا بعض الخلافات التفصيلية التي لا تخلق هوات واسعة فيما بينهم . فجميعهم ينتمون الى «جماعة الامناء» ، وهي مدرسة ادبية لها منهجها الفكري والفني الذي الهمه أستاذ الجماعـة المرحوم الاستاذ « امين الخولي » وتبناه العديد من اساتذة الجامعات والكتاب والشعراء العاملين في حقل الثقافة المصرية .

***

على انني ينبغي ان اسجل هنا الدرجة العالية الجديـدة والعمق والشمول التي اتسمت بها هذه المناقشة . وليس لي من ملاحظات حول هذه الندوة ــ خارج حدود الاتفاق والاختلاف حول الاراء التي وردت بها ــ سوى ملاحظة واحدة هي اقتصارها في دراسة الشعر الجديد علـى اطار العقيدة وحدها . رغم ان المغامرة الفنية الكبرى لهذا الشعر الجديد هي «المسرحية الشعرية» فهي الافق الوحيد المفتوح امام هذا اللون من الشعر حتى قدرته ــ وهو قادر بالفعل ــ على البقاء والاستمرار والتعبير المتنوع عن الوجود الخصب للذات العربية في هذه المرحلة مـن مراحل تطورها .

***

واذا كان لي ان اقترح شيئا في هذا العدد فهو ان تقدم دار الاداب بنشر مجموعة هذه الندوات التي تقدمها من حين لاخر سواء الندوات العربية او المترجمة عن المجلات الغربية في كتاب يفيد منه القراء فائدة

كبيرة ، وينبغي لمن لم يتابعوا بعض أعدادها ان يستردوا ما ضاع منهم من لحظات عميقة ومفيدة وممتعة ؟

والبحث اللغوي المنشور في هذا العدد يحمل عنوان «البلاغة العربية بين منهجي اللغة والاداب» كتبه الاستاذ محمد عيد . وهو دراسة هامة حول موضوع هام . ولقد استعرض فيها الكاتب تاريخ الدراسات البلاغية بشكل عام ، وتبع ذلك بلمحة عن اهداف العلوم البلاغية وقد غاضت منها الحيوية وصارت قوالب جامدة جافة بين أيدي البلاغيين القدماء والمحدثين ، واردف ذلك بذكر اهدافها في تفسير الادب وتذوقه ... ثم حاول في نهاية بحثه القيم ان يقدم تقييما لما اسماه « التركة البلاغية » وذلك بمقابلة اهم مباحثها بمناهج دراساتنا الحالية للغة والادب ، لتضع هذه المباحث في مكانها الذي يجب أن تكون فيه . وبعد ذلك الاستعراض التاريخي الطويل الذي كان لابد منه اضطر الكاتب الى مواجهة السؤال الهام : ما هو الحل ؟! ولقد اختار الكاتب كما يقول جانب « المواجهة الجذرية للمشكلة » بدلا من جانب « الاصلاح والترقيع » . والحق ان المنهج الذي يقدمه الكاتب في دراسة تتوفر له شروط هامة هي الحيوية ، والدقة ، والاحاطة ، والمعاصرة . ومن الظلم والتعسف ان نحكم على هذه الدراسة في كلمات سريعة ونحن نستعرض مجموعة مقالات العدد . ذلك لان هذا البحث على التحديد يحتاج وحده الى مناقشة مستقلة مستفيضة فهو يكاد ان يكون موجزا مركزا لكتاب كامل .. حبذا لو وضعه كاتبه بين دفتي كتاب !

* * *

واخر مقالات هذا العدد هو مقال «ازمة البطل في الشحاذ» للاستاذ « فاضل تامر » وهو يدور حول بطل رواية نجيب محفوظ قبل الاخيرة وهي « الشحاذ » . وبعد ان استعرض الكاتب شخصية « نمر الحمزاوي » بطل القصة في ظروفها المختلفة قدم تفسيره الخاص لهذه الشخصية . ومفتاح هذا التفسير عند الاستاذ « فاضل تامر » هو الازمة الطبقية » التي تعانيها الطبقة البورجوازية المصرية بعد التحولات الاجتماعية والاقتصادية الهامة في المجتمع المصري و « التي تبشر بتصفية نمط التملك البورجوازي المستغل ». هذه الازمة الطبقية قد اتخذت هنا وجها فرديا خاصا عند « عمر الحمزاوي » . ويعيب كاتب المقال على نجيب محفوظ انه لا ينطلق في تصوير مثل هذه الشخصية من الواقع الروائي ومن حركة الحياة بل من محاولة وضع الرمز الذهني مقدما مما يؤدي الى اضعاف عناصر التلقائية والاصالة والصدق الروائي . ان نجيب محفوظ في رايه قد بدأ في قصصه الاخيرة .. الشحاذ والطريق .. وغيرها يحمل ابطاله رموزا فلسفية وذهنية لا يمكن أن تتحملها . والكاتب يشجب هذا الاتجاه الاخير عند نجيب محفوظ ، وان كان يرى ان الرواية التي يعالجها وهي الشحاذ تجربة مزيدة وجريئة وتستحق التقدير والدراسة ...

★★★

وقد يتفق المرء مع كاتب المقال في مفتاح الازمة التي عانى منها « عمر الحمزاوى » وقد لا يتخلف معه كثيرا في أن ازمة عمر الحمزاوى هي في الجوهر « ازمة طبقية » ، ولكن كنت افضل لكاتب البحث ، وقد المح الى ان ابطال نجيب محفوظ قد اصبحوا في الاونة الاخيرة رموزا فلسفية ، ان يقول لنا ما دلاله هذا التحول عند نجيب محفوظ ؟ مامغزاه من الناحية الاجتماعية بل والناحية الفنية كذلك ؟ مامدى تاثره بالاتجاهات المعاصرة في الغرب وهي التي تتشيع تماما للرواية « الفلسفية » ؟ .. الايجد صدى لتلك الاتجاهات الغربية في بعض اعمال نجيب محفوظ الاخيرة ، والشحاذ على سبيل المثالي ، ومن بعدها ثرثرة فوق النيل؟... ورغم ذلك فقد كان مقالا ممتعا حقا .... يستحق كل تقدير ، رغم الحاصة الشديد على المعزي الطبقي للعمل روائي ، وكان جديرا به ان يلح بنفس القدر على معزاه السيكو لويص ، وارجو الا يضيق بي اذا تملت مغزاه الميثاميتريقى كذلك .

القاهرة

امير اسكندر



بقلم امين رضوان

★★★

نحن نقول الشعر ونصغي اليه ، لاننا من خلاله نستكشف وجودنا وعلاقتنا بالكون العام ، كما نتعرف على طبيعة الارض التي نقف عليها ، والابعاد التي تشدنا نحوها .. سواء في ذلك أكنا متفائلين ، ام متشائمين ، ما دام وعينا بالاشياء مرتبطا بصدقنا نحوها ..

وعلى ضوء هذا ، نحاول ان نلقي الضوء على قصائد العدد الماضي لنرى صدق ما نقول .

فقصيدة رشيد ياسين « الى طيار امريكي » لم نتعرف من خلالها على شيء من هذا ، فنحن وان كنا نصنع الحياة بالعرق والدم ، لكننا ونحن نصنع هذه الحياة ، لانكتفي في ، استحياء ، بلوم من يحاول هدمها، بل تمنع في اصرار هذا الهدم .. ففي تقريرية افتقدت الحس الفني ، وجه رشيد ياسين لومه للاستعمار الامريكي اللوم ، فقط ، مفتقدا اي ايجابية حتى ولو من ذاتية الشاعر نفسه ، فليس في القصيدة شيء يحمد عليه الشاعر سوى « في عتمة المنجم ، في مخارم الجبال ، في مصهر الحديد ، في الادغال » .

كذلك قصيدة « الى قنديل اسود » لفؤاد الخشن ، فشيء جميل من الشاعر ان يحاول قلب قيم الجمال التقليدية ، فيجعل النور والضياء في السواد الحالك « يا نورنا الاسود » . ولكن ان نقصر البذل والعطاء والتضحية على لون دون اخر ، كما جعله الشاعر مطلقا في سكتوري « ايها الحب الذي اعطى بوعي واختيار »فهذا ينقل التجربة الى مستوى التجريد بالصور لذات التجريد ، فسكتوري واحد من ملايين الناس الذين يعطون كل شيء للحياة عن قناعة ووعي ، كما هو شأن الثوريين الشرفاء في العالم ، ومن ثم لم يوفق الشاعر في محاولته هذه ، فجاءت القصيدة غير متجانسة الحس والشعور مما قلقل الصور الشعرية فيها ، مثل : « مذهلا بالصفعة المستعمر المدهوش » فهي مع رداءتها ليست متولدة من الصورة السابقة تولد طبيعيا ..

ومادمنا نسمع الشعر في جميع حالاته الجيدة ، محاولين جهد الطاقة ان نتذوقه داخل اطرنا النفسية ، لنتعرف في اي الجوانب نجد مكاننا فيه ، شريطة أن يعطينا اياها مستكملة ، فاننا نصاب بفجيعة كبيرة حينما نفتقد انفسنا في تلك الجوانب .

ففي ثقب عبده بدوي ، جحود لفح وجدانه من اول القصيدة حاول ان يعطيه ايانا كاملا ، فقد اكلوا فمحة عمره، وسدوا عنه جميع النوافذ، ولكن ، للاسف ، قد اضاع هذا الجمود في جزئيات ذهنية ، اضطربت معها الصور الشعرية ، مما دل على ان تجربة الشاعر لم تكن معاشة ، بقدر ما هي افصاح عن موقف فكري لدى الشاعر ، او مسايرة لاتجاه عام في الشعر طابعه الاساسي ، الاحساس بالضياع المبهم .

فقد جاءت الصور الشعرية في القصيدة مركبة تركيبا ذهنيا ، وبتدخل سافر من عقل الشاعر دون ارتباطه بحس شعري فالعشب الاسود الذي « ينمو » ببطء في وجدانه لا يتناسب مع الحس الجامد الذي اعطانا اياه اولا وكرره في عدة ابيات ، فالاجدر ان يدرك ان العشب الاسود قد لفح وجدانه من زمن غير قصير . فالمستقبل في « ينمو » قد افقد وحدة الجفاف والجمود اللذين اراد الشاعر ان ينقلهما لنا في خط القصيدة العام ، وكذلك الفعل « تتوارى » اعطى ايحاء بان العشب ذو ورق كثيف وذلك ما لا نراه في الواقع . اما اليوم الجائم فوق الفجر ، فلم يحسسنا الشاعر بهذا الفجر مطلقا ، فأين مكانه في القصيدة اذن ؟ .

ولكن مع هذا لم تخل القصيدة من بعض الصور الشعرية ليس للذهن فيها مجال :

— يامئذنة تتاكل قرب الشرفة .

ـ من بعد ذراعي ممتدا .
ولكنها ليست كل شيء في القصيدة .

ومن جفاف مجرد من المضمون عند عبده بدوي الى عودة من جزيرة الملح ، لحسب الشيخ جعفر ، يتأكد لنا ان التشاؤم تديهما لم يكن مبعثه حس مأسوي بقدر ما هو تشاؤم مركب . فعودة حسب الشيخ عودة يائسة من رحلة متعبة اضاع حياته فيها بحثا عن شيء اي شيء فلم يجده ، وحاول البحث عن اي شيء يعود من اجله فلم يجد ، حتى الذكريات التي هبت على نفس الشاعر ، على الرغم من حلاوة طعمها واعطائها مدلولا حسيا ، فهي كطعم الرز ، او رعشة السعف الطري ـ مع التزوير الشعوري في تندي السعف في المغيب ـ الا انها ليست مبررا كافيا للعودة . ومن ثم فلن ينعيه احد سوى طيور النورس . ولكنه قد افسد هذا كله في نهاية القصيدة اذ راح ينهى البحر عن ان يعصف بمركبه المرنح ، ويطلب منه في تودد وانكسار ان يتركها تسأل عن شذى الريح عله يوصلها الى مرفأ السلام ، وطبعا لن يخدعنا البيت الاخير من القصيدة ..

اما تشرد حكمت العتيلي فهو حكاية الغربة مع الشاعر ، وقد بدت هذه الغربة فاترة من مطلع القصيدة ، حيث سئم الصراع واستكان استكانة رخوة ، فمجاديفه قد تحطمت ، ونداءاته قد تبددت واخلد لانكساراته خلي البال .

فهي قصيدة لم يتوفر لها الصدق الفني مطلقا ، ومن ثم اتت صورها الشعرية غير عضوية . فنحن نرى المقطع الثاني لا يخدم قضية الغربة بقدر ما يعطي لنا طرفا اخر هو علاقته بأمه واحساسه بوحدتها بعور حيله ، حتى هذا الاحساس جاء احساسا سافر جايعكس روح طفل فقد تدليل امه فنسمعه يقول :

ـ واحزن اذ يلوح خيالك المكسو بالنور .
ـ وابكي اذ اعاين صورة للدار .

على الرغم من تقريرية « اعاين » ، ثم تحول هذا الاحساس الى شوق في الجزء الثاني « رحيل فايز صياغ » احتوى على جزئيات حسية تشير الى او ديبية في القصيدة

ـ وارحل ، ارحل ، لا رافضا قدرى فيك ، لاهاربا ،
ولكنه التوق الى اللحظة الباقية .
ـ فأخفي عيونك في ناعرات جراحي .
ـ واهمز قرنلي المتعبا .

وفي المقطع الثالث يردد السأم ، وغاغرص فني اللهم الا لاستعذاب لفظ الام .

ـ سئمت البحر يا اماه ،
تأسرفي مراميه .
ـ سئمت البحر يا اماه ،
سجنا موصد الابواب .

كذلك تكرار ، على وجهي .. على وجهي ، ليست له ضرورة فنية اذ انه لا يؤكد شيئا في القصيدة ، مما ينقضي معه عنصر اساسي من عناصر الشعر وهو التركيز والوحدة ، فالتكرار يكون مقبولا اذا كان يخدم الصورة الشعرية ، وذلك بان يكون مونولوجا نفسيا مثلا .

ومع ان خيطا من الضوء قد تمثل في :
ـ حقول الشعير لها يا جواد امتداد .
وفي ـ نبات البراري يفوح بنكهة ارض صبية .. ،

الا انه آثر اللحظة الباقية من عمره يحياها كيفما اتفق ، في سلبية مطلقة ، في ضوء خافت ، ولكن مم ؟ لا ندري . فعند قراءتي لهذه القصيدة تمنيت ان اعثر على غربة الشاعر او اتعرف على نوعها من خلال النغم الغنائي الذي احتوته التفعيلات الطويلة الا انني وجدت نفسي امام احساس تساعد بغربة لم يزل فوق السطح ..

وعندما نسترجع التراث لنستشف منه روح الماضي كي تربطها بوعينا على الاشياء لا بد ان تتوافر لنا الاداة التي تساعدنا على عملية الربط هذه ، والشعر هو أقدر الفنون على ذلك ، فقصيدة الوثنيون في روما لحسين صعب جسدت صراعا بين الروح البطولية والملحمية في الانسان ، وبين الجديد الذي لم يمنح خلاصا آنيا له ومن ثم كانت المأساة . فنحن عندما نحطم شيئا معاشا في وجد اننا عزيزا علينا نحاول ان نتلمس له بديلا مقنعا ، والفن هو الاداة التي توصل لنا هذا البديل المقنع ، فاذا عجز الفنان ان يستبطن التراث بوعي العصر ، فقد القدرة على توصيل هذا الجديد المتلقي ، ومن ثم جاءت قصيدة الوثنيون في روما دون هذا المستوى ، اذ سرعان ما تسرب الندم الى نفس الشاعر ، وراح يصوغه بصيغة التحسر السطحي « يا ليتنا لم نترك الاصنام لم نعبد سواها » كذلك عجز عن منح الصورة المأسوية في القصيدة طابع العصر ، حيث انقاها حبيسة المرحلة الرومانية في نظم لغوي ذي رنين خطابي ، فاختل الغرض الاساسي من استخدام الحدث التاريخي في الفن ..

وفي اركاديا لابراهيم ابو ناب تجد الشيء نفسه ، اذ لم يستطع الشاعر ان يعيش التجربة التاريخية معايشة صادقة . فتقلب الشاعر قد تمزق من اللوعة والاسى وابيضت عيناه من الحزن ، واصبح كومة الحنين يجتر الذكريات المرة ، فقد كانت الطبيعة تتغير كل يوم مع اشراقة الصباح ، وتورق الكروم ، وقد منح الفعل « تنزع » معنى التجدد والاستمرار ، فهل بقيق هاتيل المغاني الجميلة ام تبدلت فاصبحت الدار غير الدار ، والاهل غير الاهل ، كل هذا في تساؤل رومانتيكي اثاره ابو ناب ثم استكمله بتقريرية مباشرة ، فهو لا يريد البكاء فوق الطلول ، وانما فؤاده ينبض بالحنين الى العودة ، وقد حددها بشكل مفاجيء ، بطريق الدم . ومن هنا جاءت القصيدة دون مستوى تجربة فلسطين ، فهو لم يستفد من تجربة اركاديا الا بقدر ما استعملها استعارة سطحية لوقوع التشابه بين الطرفين ، وظن الشاعر واركاديا ، كذلك وقع في خطأ فني شنيع حينما تساءل عن سقوط الندى وتعريشة الضباب وضياعه في زحمة الدخان والصناعة ، فدل على أن وعيه على التجربتين ناقص ، فقد رأينا مأساة فلسطين لدى شعراء اخرين اكثر نضجا ووعيا واستيعابا ، فلعل الشاعر ان يستفيد منها ..

وكما قلنا اننا نصغي الى الشعر شريطة ان يعطينا انفسنا في جميع حالاتها في صدق ووعي ، ولعلنا نجد هذا في اغنية للحب ، لحسن فتح الباب . والقمم الخمس لفريد سمعان :

فقصيدة حسن ، هي اغنية الحياة ، على الرغم مما فيها من متاريس تقف امام الانسان الصاعد نحو الشمس .. فالغربة التي تكتنف نفوسنا وتلفحها بالسواد ، ثم تشدنا الى الوراء خلف الحياة ، ندفعها بين جوانحنا لتلحق بمن ساروا على الدرب ، وكما لا تملك لمن ماتوا على الطرق سوى المؤاساة ، لا يسعنا الا ان نبكي الاحياء .. الاحياء الذين لم يشاركونا الاحساس بالحب . ومن خلال هذا الحب تتضح رؤيانا الفسيحة للكون ونظرتنا للمستقبل ، فنقبل صدأ الاصفاد فوق معصمينا، لا لاسترضاء الذل والقهر واستشعار الالم في صوفية عدمية ، ولكن لنستكشف من خلاله طرقنا نحو الشمس بما تفجر من جوانبنا من معان. كل هذا يؤكده الشاعر في ايقاع موسيقى جميل متولد من جزئيات مترابطة يجمعها تجانس واحد ، فتنبض بالحركة والصيرورة مع حركة الكون وصيرورته ، فالاشياء لا تتحرك في القصيدة تلقائيا وانما لها اسبابها المعقولة التي تحركها .

يا ربان الركب العاني ، في ظلمات اللج ـ يمم وجهك نحو الشرق، ايقظ موتانا ـ ، ادرك غرقانا ـ باسم الحب .

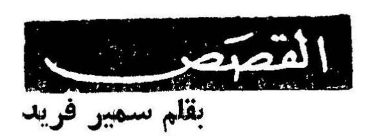
كل هذا ، في مزج جمالي بين الصور ، وانتقالات وجدانية مترابطة..

وفي القمم الخمس ، فرهاد لن يأتي حيث امل المنتظرين مهيض ثم يولد الطفل الذي يبحث عن ابيه ، رافعا كفيه الى السماء عله يرى خيطا من ضياء ، فالحرائق ما زالت تسود الافق والنساء الثكالى ما زلن في انتظار عودة الرجال ، وام الشاعر شقت الدموع نهرين في وجنتيها ، وقد جاء ميلاد الطفل في القمة الثالثة ميلادا طبيعيا لم نفاجأ به في القصيدة ، فقد حسسنا به الشاعر احساسا شعريا من

بدء القصيدة . ثم نجده ينمو نموا طبيعيا في القمة الرابعة ليعطينا نفسه مقتحما الصعاب في سبيل وصوله الى ارفه ، كفارس منقذ على الرغم من الصقيع والموت والجوع في الربيع اكثر المواسم حياة . وبمجيئه ينداح الخوف والفزع والجوع من ارضه كاسراب الجراد ، كصحوة الموتى ، تطارده المناجل ، وكان لاستخدام المناجل واسناد المطاردة لها ، دلالة حسية أوحت بايجابية الشعر وثورته ، كما بلور الشاعر في القمة الخامسة قصيته بانها قضية انسانية كبيرة ، حيث لم تأخذ الارض عنده دلالة رومانتيكية .. فهو ليس عائدا من اجل شيرين ذاتها ، ولكن من اجل طعم لارماد ، ولهفة الجرص ، واطياف المشانق ، والف طعم على ثغر شيرين .

ثم تأتي ليلة الشاعر الاخيرة ، حيث يصل الصراع الى قمته .. فهي ليلة المخاض .. ليلة ان تضع الايام العسيرة مولودها غدا مطرزا بالنجوم تومىء اليه البنادق والريح والدم ، وتفرى الحمائم بالكروم ، لتعطي عطاءها حياة جديدة ، عسلا وخبزا ...

القاهرة — أمين رضوان



بقلم سمير فريد

***

اصبح من البديهي اليوم ان ننظر الى العمل الفني من خلال الموقف الذي يتبناه كاتبه ، وقد اصبح من البديهي ايضا ان يدل العمل الفني على هذا الموقف ، اذ يكون صورة من صور التعبير عنه والدلالة عليه . والموقف ، وخاصة عندما يصل الى ذروة نضجه فيصبح رؤية خاصة شاملة تحتضن تناقضات العالم ، ليس بالعمل السهل الذي يمكن الوصول اليه ببساطة ، فهو انما يأتي من خلال بذل الجهد والمعاناة الطويلة العميقة في سبيل خلقه وبلورة ابعاده .

بهذا المنظار سوف نتناول القصص التي نشرت بمجلة الاداب في عدد ابريل ١٩٦٦ ، وهي « الحديقة » لاديب نحوي ، و « الطفل نائم » لزكريا تامر و « الصندوق » لعبد الحكيم قاسم و « الواحة » لديزي الامير و « كريشنا » لاحمد سويد و « الكمين » لنايف شرف الدين ، ثم « حاضرة الدنيا » لارنست همنغواي عن ترجمة طاهر البطوطي .

في « الحديقة » نلتقي مع نموذج واقعي يعيش بين ظهرانينا ، الانسة سلوى دهان : لقد درست هذه الفتاة السورية في الخارج وعادت لتطبق دراستها الاجتماعية على بلدها ، و « عند ابواب حلب » نقضي معها يوما حافلا ! ففي النصف الاول من القصة يستخدم الكاتب « الحديقة » كتعبير مباشر عن ازمة بطلته ، فهي عندما ترى اناس القرية البائسين تفكر اول ما تفكر في حاجتهم الى حديقة وتدل بذلك على انفصالها عنهم ورؤيتها لهم من الخارج تماما كما لو كانت سائحة اجنبية !

اما في النصف الثاني ، وبالتحديد بعد زيارة سلوى لبيت طه النجار ومشاهدتها ابنه المريض حسن « اجمل طفل وقعت عليه عيناي طول حياتي » ، فيصل اديب نحوي ببطلته الى مستوى النموذج الواقعي للبرجوازي الصغير المأزوم في ضميره ووجدانه ، في سلوكه وفكره . وفي النهاية تبلغ الازمة ذروتها ، فقد مات حسن ، وبشخصية هذا الطفل ذات النزعة الايحائية الاسطورية ملامح قوية من طفل جوركي في رائعته « ترنيمة السرير » ، ملامح ان دلت على شيء فانما تدل على النفاذ الواعي الصادق الى اعماق التراث الواقعي الحديث .

وقد نجح الكاتب في اختيار اللحظة الكثيفة التي يحملها موضوعه ومضمونه ، فهي تبدأ عند مرافقة مختار الحارة لسلوى ، ثم تتوغل الكلمات داخل هاتين الشخصيتين فتخلقهما من بين ثنايا الجزئيات الواقعية التي تتابع بدقة الواحدة وراء الاخرى .

ولان كاتبنا اراد ان يقول « كل شيء » في قصة واحدة ، لذلك سقط في « النمط » ، اعني به شخصية مختار الحارة العجوز وابنه الثائر المعتقل ، كان يكفي ان يظل هذا الرجل بسيطا دون خلف ثائر ، ولكن شاء اديب نحوي — مثله مثل بعض الكتاب الواقعيين — ان يخلق النموذج المقابل لشخصية بطلته ، وتلك في اعتقادي هندسة مفسدة .

بقيت تلك العبارات الجوفاء التي تعترض مجرى القصة مثل « هذا وطني لكن لا تشرق عليه الشمس ابدا ، ينام ويستيقظ ، في الظلام في الظلام » ، « كأن لهذا الحي سقفا ، كأن له ، سقفا سماويا لا يمكن ان تنفذ منه الشمس او البهجة ، فاذا دخل الواحد اليه تلفه التعاسة كأنها كفن ابيض ، لا ينفتح لصاحبه سوى باب القبر » .

واخيرا هناك ثلاث ملحوظات بالنسبة للاسلوب ، اولها هذه الكلمات العامية التي لم افهمها مثل « الكهاريز » ، « ولا متليك » ، « قلنبازه » ، ثم الركاكة البالغة الوضوح في التركيب العربي للجمل — والتي لا علاقة لها بحرية الفنان — مثل « لا يوجد مثله ولد طيب على ظهر الكرة الارضية » ، « ومختار الحارة الهرم تعجب ايضا لكن من سؤالها » ، ثم تلك الفواصل الغريبة بين الكلمات والتي لا اجد ما يبررها مثل « وركضت ، لتحكي لحماتها ، ما شاهدته اليوم ، في زقاق حارتهم ، من عجائب غرائب » !

اما « الطفل نائم » فيعذرني كاتبها اذا قلت انها لا تنتمي اساسا الى الفن القصصي — بأي مفهوم من المفاهيم — ان « الطفل نائم » تمثل انطباعا فوريا سريعا عقب قراءة اغلب الظن انها فورية سريعة بدورها لابحاث فرويد عن الحياة الجنسية عند الطفل ، حقا ان الاسلوب لجميل ، ولكن الاسلوب لم يبدع يوما ما اصطلحنا على تسميته بالعمل الفني .

اما كاتب « الكمين » فيبدو انه قد قرأ كثيرا للقصاص الرديء امين يوسف غراب صاحب التصور الجنسي المراهق الذي يكرره في اكثر ما « يقص » ، والحبكات الميلودرامية الفجة الزاعقة التي تتمخض عن لا شيء اللهم الا السأم والضجر !

خرج نعيم بعد خمس سنوات من السجن ساعيا الى قتل لمياء ، وهذه هي زوجة القاضي الكهل التي تخونه دائما مع الخدم ، وقد كان صاحبنا هذا احد عشاقها في يوم ما ، وعندما دخل عليهما الزوج فجأة لفقت له اتهاما باغتصابها ، وتحين اللحظة التي يجب ان « ينتقم » فيها نعيم ولكنه لا يستطيع فقد تذكر الليالي التي قضاها معها ! هذا هو « الكمين » الذي نصبه لنا هذا الكاتب لنقرأه ، والدلالة الواضحة لهذه « الحدوتة » ان كاتبها يعيش في فراغ فكري عظيم ، عليه اذا اراد ان يفعل شيئا ان يملأه بما يصير معه كاتبا ذا معنى .

***

بدلا من ان نحاول تمثل التجربة الوجودية المعاصرة ، باعتبارها جزءا جوهريا من اجزاء الصورة الفكرية والروحية لهذا العصر ، نرى بعض الكتاب والفنانين العرب — وبخاصة الشباب — يحاولون محاكاتها .

هذه هي المشكلة الهامة التي تثيرها قصة « الواحة » فالتجربة في هذه القصة لها ظاهر التجربة — الوجودية وباطن المحاكاة الهزلية — لها . فبطلة القصة تتساءل : « ما الذي يجعل الايام غير حلوة ، وكيف تعود حلاوتها اليها ، ومن بمقدوره ارجاع تلك الحلاوة ؟ » وتستطرد المؤلفة ديزي الامير « كم جلست تتأمل في لا شيء وتفكر في ماذا تطلب لو اعطيت خاتم لبيك ؟ » !

ورغم ان هذه العبارات تخدش — بطابعها الانشائي — اسلوب القصة الهادىء الرقيق الجميل ، الا ان اهميتها الرئيسية في كونها تكشف عن المحتوى الحقيقي للتجربة ، وهو محتوى رومانتيكي خالص ، محتوى يسأل فيحزن على النقيض من المحتوى الوجودي الذي يحزن

فيسال – اذا جاء التعبير – . فالوجودي لا يتساءل ماذا يطلب لو اعطي خاتم لبيك ، اذ انه قد وعى بحيث لم يعد يطلب شيئا ، حقا ان الموجة تسير الى الشاطىء ((ثم تتكسر عليه وتنتهي هنا ، ولكنها هي الموجة نفسها بعينها تعود من حيث جاءت الاولى لتتكسر ثانية على الشاطىء وتعود)) ، ولكن هذا ليس سوى احساس رومانتيكي بسخافة التكرار ، الملل الوجودي غير هذا ، انه ينبع من ((قبضة اظفار الواقع)) كما يقول الشاعر ، واقع مروع انطلقت منه أرواح الوجوديين الاوروبيين ترتبط في علاقات متشابكة معقدة ليس مع الحياة فقط وانما مع الكون كله .

ومما يدل على ما نذهب اليه ايضا ، خطأ صغير طريف نجده في هذه القصة ، فبطلتها – لكي تكتمل الصورة – تنام بالحبوب المنومة ، وهي تسأل نفسها ((هل اغرى هذا اللون الاخضر كثيرين فبلعوا كل حبوب القنينة)) ؟

ولا تعرف المؤلفة ان تلك الحبوب انما لونت باللون الاخضر هي والغالبية الساحقة من كباري اوروبا وامريكا وجميع الاماكن التي يمكن ان ينتحر منها راغبو التخلص من الحياة حتى تساهم في اقناعهم بالحياة! فقد تبدت من الدراسات النفسية ان هذا اللون يستطيع ان يلعب هذا الدور بمهارة ، وان تأثيره يزداد كلما كان اكثر اشراقا ، ولهذا يدهن به كوبري سان فرانسيسكو مرة كل اسبوع !

ومن هنا – بالتالي – لم يعد هناك ما يدعو للابتسام في نهاية القصة ((احست عيني زوجة ابيها تخترقان ظهرها تحملان الدس والاتهام والشكوك فتبسمت ، اذ تذكرت انهما خضراوان)) !

قد تكون هذه الملحوظة بسيطة بحيث لا يمكن ان نحكم من خلالها على القصة – ونحن لن نفعل ذلك – ولكن سؤالا يلح ، هل كانت تمر على كاتب او كاتبة من أوروبا عند تناول مثل تجربة ((الواحة)) ؟

واما صاحب قصة ((الصندوق)) فهو كاتب جريء انه يتحدى ميلودرامية واقع الحياة ، فيتناولها في عمل فني دون ان يتحول هذا العمل الى ميلودراما . والجرأة لا يصبح لها ذكر في حال ((عطيل)) فقد كتبها شكسبير متمكنا من فنه ، ولكن تصير اول ما يذكر في حال كاتب شاب مثل عبد الحكيم قاسم .

ان بطلته مبروكة نموذج انساني بائس ، امرأة ريفية دميمة ((امها وهو وفقط عصبا لها الشدة دللاها هكذا ، وقد ماتا)) ، احبها الذي لن يحبها احد بعده ((يوم الفرح . والصباحية وخمسة ايام بعدها ثم مات)). وعاشت مبروكة ، وجودها كله متركز في صندوق الفرح الذي تضع فيه اشياءها ، ومن علاقتها بالصندوق تنفجر صورة من صور الفقر في القرية المصرية ، لولا النزوح ((الانساني)) عند المؤلف لكانت هذه الصورة اعمق بكثير مما جاءت عليه ، ولازدادت ((انسانية)) بالغوص في اعمق اعماق ((الخاص)) .

وقد نجح الكاتب في تصوير الموقف ورسم الشخصية ولكنه اخفق في ربط مبروكة بالدجاجة السوداء كرمز ايحائي ، اذ لم يلفهما في نسيج واحد ، وزاد الامر ان صرح قبل النهاية قائلا ((تماما كالدجاجة السوداء)) ، فلم تصبح الفكرة بعد فنية .

***

هندي أم ماذا ؟

اذا كان كاتب هذه القصة هنديا فتلك مصيبة ، واذا كان عربيا فالمصيبة اعظم !

فقصة ((كريشنا)) تدور حول عجوز هندي يعمل في ((جر)) العربات لتوصيل ((السادة)) الى الاماكن التي يريدون ، والقصة تصور مأساة الرجل بعد ان صار كهلا لا تقوى شيخوخته علىهذا العمل المضني، وتتضح المأساة بخلق مقابل له ، شاب قوي يتحول اليه زبائن العجوز .

فاذا كان كاتب هذه القصة هنديا فهو لم ينجح على الاطلاق في تصوير الخلفية الاجتماعية التي تدور فيها قصته ، اما اذا كان عربيا فليس هناك ما يبرر كتابته عن مأساة الهنود سوى طموح غير ناضج نحو ما يسمى بالعالمية او الانسانية بمفهوم سطحي متخلف ، الى جانب ان هذا يوضح لنا سبب الانتقاد الى الخلفية الاجتماعية سالفة الذكر .

بقيت قصة همنغواي ، وقد سبق ان ظهرت لها ترجمة عربية باسم ((عاصمة الدنيا)) في مجموعة بيروتية تحمل هذا الاسم ومترجمة بواسطة لجنة من الاساتذة الجامعيين ، والحق ان ترجمة الاداب تتفوق كثيرا على الترجمة الاولى ، واليك المقطع الاول من الترجمتين لترى كيف كان الفارق بينهما رغم وحدة الاصل ، تقول ترجمة الاداب ((تزخر مدريد بفتيان يحملون اسم ((باكو)) ، وهو تصغير اسم فرانسيسكو ، وهناك مزحة في مدريد تحكي ان ابا نزل بها ونشر اعلانا في العواميد الخاصة بجريدة ((الليبرال)) يقول : ((الى باكو ، قابلني في فندق مونتانا ظهر الثلاثاء ، غفرت لك كل شيء)) ، وبعدها تطلب الامر استدعاء فرقة من قوات الشرطة لتفريق الثمانمئة شاب الذين حضروا اجابة على الاعلان ، اما ((باكو)) هذه القصة ، الذي يعمل ساقيا في خان ((اللواركا)) ، فلم يكن له اب ليغفر له ، كما انه لم يرتكب ما يغفره له الاب)) ..

بينما يرد نفس المقطع في الترجمة الاولى هكذا ((مليئة هي مدريد بالشباب الذين يحملون اسم ((باسو)) الذي هو اسم تصغير لاسم ((فرانسيسكو)) ، وهناك نكتة متداولة في مدريد عن اب لـه ابن طائش خال جاء الى مدريد ونشر في الاعلانات الخاصة بجريدة ((آل ليبرال)) اعلانا هذا نصه :

– ((الى ابني باسو ، قابلني في فندق مونتانا ظهر الثلاثاء ، لقد غفرت لك كل شيء)) .

الامضاء : ابوك

ونتيجة لنشر هذا الاعلان ، اضطرت ادارة الفندق الى استدعاء كتيبة من الحرس الاهلي لتفريق ٨٠٠ شاب ، اسرعوا الى الفندق استجابة للاعلان .

ولكن لم يكن لصاحبنا ((باسو)) الذي يخدم الموائد في بنسيون ((لواركا)) من اب يغفر له ويسامحه ، كما لم يكن لابيه ما يسامحه عليه)) .

والقصة وان لم تكن من روائع همنغواي الا انها تدل شكلا وموضوعا ومضمونا على ادب الكاتب الامريكي الكبير ، فهي تدور في اسبانيا حيث عاش الكاتب وامتزجت روحه ((بعرس الدم)) الذي يفور هناك ، وتصور لنا موقفا حزينا لباكو التعس الذي يحلم ، فتصطدم احلامه بصلادة الواقع فيسقط صريع الحلم .

وبخاتمة القصة يبدو واضحا أسلوب همنغواي الذي يعتمد على ((الجملة المركزة المصورة)) ، والانتقال من صورة الى اخرى في ((توليف)) اقرب الى ما يسمى في السينما بالتوليف المتوازي الذي يتابع عدة لحظات في عدة أماكن في وقت واحد ، ولا شك ان هذا الاسلوب يمثل استفادة ذكية واعية من الاسلوب السينمائي واذكر ان كاتبنا العظيم نجيب محفوظ قد استخدمه في قصته ((موجة حر)) في احدث مجموعاته القصصية ((بيت سيء السمعة)) .

القاهرة — سمير فريد



ليس من ازمة عند المثقفين الثوريين

بقلم عبد السلام سعيد

ليس أجدى للباحث الموضوعي من التحديد ، وخاصة اذا طرق ذلك الباحث ابواب المجتمع وعلاقات فئاته ببعضها . فالتمويه في هذا المجال ، هو هدم لكل المقاييس الموضوعية ، وخلط خطير يؤدي الى اختلال البحث والخروج به عن سمات الموضوعية العلمية ، ليرتمي في أحضان المقالات المفرضة الشوهاء التي تعتمد على « الضحك على ذقون القراء » باستعمالها عبارات واصطلاحات تستهويهم في غير معانيها .

ولا أدل على ذلك من مقال الدكتور « ابو القاسم سعد الله » ، الذي يتعرض فيه لازمة المثقف الثوري في الوطن العربي . ومن بداية المقال نلحظ بوضوح ذلك الخلط الخطير عندما يقول : « نعني بالمثقف هنا الانسان العربي الذي بلغ درجة من المعرفة جعلته ينظر الى مجتمعه، والى العالم كله ، بمنظار واع ، شامل ، ونافذ . وهو بهذا المعنى لا يمثل طبقة بعينها » . ولكن كيف خرج الدكتور بهذه النتيجة الغريبة من تلك المقدمة ؟ هذا ما لا نعرفه ، كما وانه يتعارض مع ابسط قوانين المنطق الصوري بله المنطق الجدلي الذي يحكم قوانين المجتمع . فهذا المثقف الذي ينظر الى مجتمعه بمنظار واع شامل ونافذ - على رأي الدكتور - لا بد وان يرى الصراع المحتدم بين الطبقات « المستغلة » والطبقات « المستغلة » بما لكل منهما من حلفاء طبيعيين ، ولا بد له - أي للمثقف - ان يرى تلك القوانين العلمية التي تتحكم بذلك الصراع ، ولا بد وان يتخذ موقفا ما منه ، اما مع « المستغِلين » او مع « المستغَلين » ، وهنا يصبح ابن طبقة بعينها يدافع عن مصالحها بفكره وعمله .

ان انتماء المثقف طبقيا لا تحدده اصوله الطبقية من حيث مولده ونشأته ، ولكنه يتحدد بالايديولوجية التي ترسم له وتحدد مواقفه وعمله . أنه ابن حقيقي للطبقة التي يدافع عنها وعن مصالحها .

وهنا نتفق مع الدكتور في قوله « ليس كل مثقف عربي ثوريا ، فهناك المثقفون الرجعيون والبورجوازيون والثوريون » . ولكن الدكتور لم يتفضل فيحدد لنا : من هو المثقف الثوري ؟ ان ترك هذه الاسئلة بدون جواب يوقع البحث والقارىء في مزالق خطرة ، فالتحديد الدقيق للثورية والثوريين هو ما نحتاجه في مثل هذه الظروف العسيرة والخطيرة التي تخوضها شعوبنا العربية بكافة فئاتها الثورية نضالا ضد المؤامرات والاحلاف والرجعية ، وكفاحا بطوليا من اجل تحقيق غد افضل للانسان العربي الذي طال استغلاله وقهره .

هل يكفي قول الدكتور في تعريف الثورة التي يمثلها المثقف الثوري بأنها « تعني بالضرورة التغيير والتمرد على الحالة الراهنة » ؟ ولكن ، ما هي نوعية ذلك التغيير ؟ وما هي تلك الاحوال الراهنة التي يجب التمرد عليها ؟ ان التجريد البحت في بحث يرصد مشاكل فئة اجتماعية في مجتمع معين في عصر معين ، امر غير منطقي وغير مقبول اطلاقا . فهناك - في مصر مثلا - مثقفون يشكلون تمردا على الحالة الراهنة في المجتمع المصري ، كالاخوان المسلمين ، ويسعون للتغيير من شكل المجتمع بكل ما في صدورهم من حقد وكراهية للشعب المصري ، فهل نضم هؤلاء الى زمرة المثقفين الثوريين ؟! أم هل نعتبر اولئك المأجورين الذين يقيئون سمهم وصديد قلوبهم على صفحات بعض الجرائد البيروتية نهارا ، ويتلقون الثمن والاوامر والتعليمات ليلا من السفارات الاجنبية ودوائر الاستخبارات الاميركية ، ويدعون للتمرد والتآمر على حكم الجمهورية العربية المتحدة والجزائر وثورة اليمن بدافع الحقد المجنون وخدمة الامبريالية العالمية ، هل نعتبر اولئك مثقفين ثوريين ؟!!

لا بد لنا في اية محاولة جادة للبحث الموضوعي في المجتمع العربي وفئاته من ان نستخدم ميزانا حساسا ودقيقا للغاية ، نقيس به مدى ثورية كل فئة بل وكل فكر . ولن نجد ادق من هذا الميزان ، وهو : في صالح من هذه الدعوة للتغيير والتمرد ؟ لمصلحة من يناضل هذا المثقف ؟! فان كان الجواب : في صالح الجماهير الكادحة العربية ، في صالح الطبقات التي طال هدر حقوقها واستغلالها في مجتمعنا العربي ، حينذاك جاز لنا ان نحكم بالثورية ، والا فلا .

ان سمة الثورية في المثقف مهما كانت اصوله الطبقية ، هي التي تدفعه للنضال بفكره وعمله ضد الاستعمار بكافة اشكاله وضد الرجعية واحلافها ومؤامراتها بل وضد وجودها ذاته في الوطن العربي ، ومن اجل ارساء دعائم الاستقلال السياسي على اقتصاد وطني متطور ومبرمج وعلاقات اجتماعية تنتفي فيها مظاهر استغلال الانسان لاخيه الانسان . ان الثورية هي السير بالمجتمع العربي قدما في طريق الحتمية التاريخية لهذا العصر ، وهي : الاشتراكية .

وبعد هذا نخلص الى النقطة الثانية التي يثيرها مقال الدكتور ، وهي العلاقة بين المثقف الثوري والشعب . وهنا نتبين بجلاء مدى التشويش الذي يقع البحث فيه لاعتماده على مقدمه مغلوطة وهي :ان المثقف الثوري « لايمثل طبقة بعينها » ، فهو يضع المثقف الثوري ، بناء على ذلك ، وجها لوجه وفي علاقة تضاد مع طبقات الشعب الاخرى . ولكن هل صحيح أن المثقفين الثوريين يشكلون طبقة جديدة غير الطبقات المعروفة في المجتمع العربي ؟! .. ان المثقفين عموما يشكلون فئة اجتماعية متميزة ، ولكن المثقف الثوري ما عاد الا ابنا بارا للطبقة المسحوقة المستغلة التي يدافع عنها في شعبه ، وهذا الوضع هو الذي اكسبه ثوريته .

وهنا نلمح محاولة مكشوفة من الدكتور لربط المثقفين بالشعب خوفا من بروزهم - في بحثه - فئة معزولة عن الجماهير ، فيقول : « ان كلا من المثقف الثوري والشعب يكمل الاخر » . وكأني به يرى ان المثقف الثوري شيء قائم بذاته خارج حدود الشعب . ومن هذه الرؤية الخاطئة تبرز لدى الدكتور ازمته هو - لا أزمة المثقف الثوري - في علاقته بالشعب .

ان المثقف الثوري كما وضحنا سابقا قد اتخذ موقفا محددا في صالح الطبقات الكادحة المستغلة ، وليس هناك من ازمة في علاقته بالجماهير الكادحة من شعبه ، فقد اصبح ابنا بارا لها وان كان يتميز عنها بدرجة وعيه لا بنوعيته .

ونأتي الى النقطة الثالثة التي يثيرها الدكتور في مقاله ، وهي « المثقف الثوري وانظمة الحكم » وهنا يصدمنا المنطق ذاته في عدم التحديد والغموض . فالتقسيم الذي يورده الدكتور لانظمة الحكم غير علمي واحادي النظرة . فما الفرق بين حكم جمهوري رجعي وبين حكم ملكي رجعي ؟!! هل الدستور او الشكل الدستوري هو الفارق ؟!! ... ان الحكومات العربية نوعان لا ثالث لهما بغض النظر عن اشكالها الدستورية ، فهي اما حكومات ثورية واما حكومات رجعية مع الاخذ بعين الاعتبار مدى درجة الثورية او الرجعية فيها . انها لا تختلف الا في الدرجة لا في النوعية ، فالحكم الملكي الرجعي اللاحزبي في السعودية لا يختلف الا في الدرجة عن الحكم الجمهوري ذي الحزب الواحد الرجعي في تونس ، والحكم الجمهوري الثوري ذو الحزب الواحد في الجمهورية المتحدة لا يختلف الا في الدرجة عن الحكم الجمهوري الثوري اللا حزبي في اليمن . ان الميزان الحساس الدقيق لقياس ثورية

وتقدمية اي حكم هو : هل هذا الحكم في صالح الجماهير الكادحة من عمال وفلاحين : ام لا ؟ .

انني لا ارى مبررا منطقيا لذلك التحايل المفضوح الذي يضع « المثقف الثوري في خط معارض للخط الذي يتبعه الحكم الثوري » . اي منطق هذا الذي يبرر الصدام بين مثقف ثوري وحكم ثوري ؟!! وما هي تلك الثورية التي تبرر ذلك مع انها سمة مشتركة بينهما ؟!! .. ان الثوري، سواء اكان حكما ام مثقفا ، هو الذي وضع نفسه فكراً وعملا في خدمة الجماهير الشعبية الكادحة . اننا يجب ان نفرق بحسم وحزم بين نقد التطبيق وبين معارضة الخط الثوري ، هذا هو لب المسألة ، فنقد التطبيق شيء يختلف تماما عن الرفض الكلي للخط الذي يتبعه الحكم الثوري . فهل يريد الدكتور من الحكم الثوري في الجمهورية المتحدة مثلا ان يسمح للمثقفين الذين يعارضون خط الحكم الاشتراكي بأن يسمموا الجو بحقدهم المسموم المكشوف على الاشتراكية والشعب ؟!!..

ان النقد البناء لعملية التطبيق الاشتراكي واخطائه قائمة على قدم وساق في الجمهورية ، والذي يتابع الصحف والمجلات المصرية لا بد وان يلاحظ ذلك بوضوح ، ولكن معارضة الخط الاشتراكي للحكم الثوري – والتي لا تزال نجد لها مجالات تتنفس فيها لعدم وجود وفاعلية الجهاز السياسي في الاتحاد الاشتراكي بعد – هي الخطر الاكيد والطابور الخامس المتآمر على مكاسب الشعب العربي في مصر ومنجزات ثورته الجبارة .

ونصل الى النقطة الرابعة التي يثيرها مقال الدكتور وهي عن « المثقف الثوري والتيارات العالمية » والتي لم يحاول فيها ان يحدد ويفرق – كما عودنا في مقاله – بين تيارات تقدمية ثورية واخرى رجعية امبريالية ، مما اوقع هذه القضية بين احابيل التعميمات التي لا تستند الى خلفية صلبة . ولقد وضع الدكتور العالم العربي ككل على انه « لا يتمتع بالاستقلال الحقيقي ، الاستقلال الارادي لا السياسي » ، على الرغم من ان الواقع يناقض ذلك ، فهناك دول عربية تتمتع بالاستقلال السياسي والاقتصادي ولا ترتبط بأية مصالح امبريالية في سياستها الخارجية او الداخلية ، بل وتقف بحزم امام محاولات الاستعمار والرجعية لجرها وجر الشعوب العربية الى احضان الاحلاف والتكتلات الاستعمارية البغيضة .

مما سبق نرى ان المثقف الثوري العربي ليس في أزمة ، فهو لم يكتسب صفته الثورية الا لانه – كما يقول الدكتور – « ينظر الى مجتمعه والعالم كله بمنظار واع شامل ونافذ » . وبهذا المنظار استطاع ان يحدد خط سيره ليوائم خط سير مجتمعه وعالمه الى حتميته التاريخية وليسرع بذلك السير الحتمي . واذا كانت هناك ازمة ، فهي لدى المثقفين العرب – لا الثوريين – الذين ما زالوا يعانون من الضياع والاحساس بالغربة وبفقدان الصلة مع جماهير شعوبهم لا نهم لا يستندون في ثقافتهم الى جدار من الاسمنت المسلح الفكري ، بل الى لهاث وخليط مثالي مهووس. وانني اعتقد ان لا فكاك لهم من أزمتهم الا باتخاذهم جانب الثورة التقدمية فكرا وعملا وبالتزامهم بمصلحة الجماهير الكادحة المسحوقة من شعوبهم . هذه هي طريق الخلاص .

عمان **عبد السلام سعيد**

رد على رد

بقلم مروان الخاطري

بدأ الشاعر خليل احمد الخليل رده على الاستاذ الناقد صبري حافظ مناقشا دراسته المنشورة في عدد « الاداب » الممتاز المعنونة ب « لا شعر ولا نثر » بمقدمة فلسفية حول ما هو الانسان وماهيته ، ولا اريد ان اقف هنا لانني ان كرهت شيئا فلا اكره الا الفلسفة ، ولكني ، وليعذرني القراء ، اريد ان أقفز مباشرة الى ردوده وأحكامه التي تهم الشعر والنثر على حد سواء . وفي البدء أتساءل كيف يتهم الاستاذ الخليل صبري حافظ بعدائه وتحامله على قصيدة النثر مستشهدا بعنوانه « لا شعر ولا نثر » وهو نفسه يقع في الخطأ عينه اذا جاز لنا ان نسمي ذاك خطأ ، أليس عنوان رده « الشعر والنثر والجهل » يدل على تحامل واتهام بالجهل ويدل على التزام موقف عاطفي محض ، بالرغم من المقدمة الطويلة التي أراد منها اعطاء شيء من الموضوعية على الردود المليئة بالاخطاء والانفعالات السريعة .

يقول متسائلا : « كيف يصير الشعر نثرا ؟ » ثم يجيب نفسه ويقول : « يصير الشعر نثرا حينما لا نحس ان له غاية » ويدعم رأيه بألفية ابن مالك وكلامية ابن الوردي ، وذا خطأ فادح – برأيي على الاقل – لان الشعر مهما كان شكله ومضمونه لا يمكن ان يكون نثرا ابدا وما الالفية والكلامية وما كان على شاكلتهما سوى نظم . وشتان ما بين النظم والنثر . وقد استشهد بهذين النموذجين ليدعم رأيه الا انه لم يفلح في الاستشهاد مما يدل على جهل بالتراث وعدم احترام له ، فللنموذجين غاية وهدف – الغاية التعليمية – التي يعترف بها في الفقرة اللاحقة من مقاله « اننا نقول ان الشعر التعليمي لا يهمنا .. » وما أطلقه من احكام حول صيرورة الشعر نثرا لا ينطبق ولو بشكل خفي على الفية ابن مالك وكلامية ابن الوردي .

ثم ينزلق في اصدار تعاريف واحكام لا تظهر الا فداحة الخطأ وزجرجة التفكير « ان النثر يمتاز بغرضه لا بشكله » . وهنا اريد ان أسأله وأسأل القراء : ما الفرق اذن بين الشعر والنثر طالما ان الاول

نميزه بغايته والثاني بغرضه والغاية والغرض لفظتان مترادفتان ؟..

ويتساءل في مكان اخر عمن هم كتاب قصيدة النثر في العالم العربي ، ويذكر عشرة اسماء ثم يقول : « بين هؤلاء الكتاب هناك شعراء وهناك ناثرون » . لقد اعترف ودونما قصد بأن فيهم شعراء وفيهم ناثرون والشاعر غير الناثر كما أعتقد ، الا أنه يعود ثانية ويعطيهم جميعا صفة الشعراء فيقول : « ان هؤلاء الشعراء قد نجحوا جميعا بدرجات متفاوتة » .

وأنا أقول للاستاذ الخليل بأن اكثر الاسماء التي عددها ليس اصحابها بشعراء قط ، واغلبهم كتاب خواطر نثرية لا اكثر ، وليرجع معي قليلا الىالوراء ويفتح عدد الاداب الاول لعام ١٩٦٢ ليرى ان محمد الماغوط بذاته يقول في أول الصفحة ٥٨ « والمحرض الرئيسي لهذه الظاهرة - يقصد قصيدة النثر وجماعة مجلة شعر - كما افهمه كتابات قطع نثرية بسيطة ، سميت شاعرا ، وشاعرا حديثا على غرارهم دون ارادتي ، هو ان جماعة هذه المجلة ضحلو الموهبة ، غير قادرين علىدخول المعركة من باب الشعر الاصيل المنزه » ..

وأنا اذ أخالف الاخ الماغوط ببعض ما قال وأعترف ليوسف الخال وعلي أحمد سعيد بالموهبة الشعرية كل الموهبة .. ألا يقر معي ويعترف الاستاذ الخليل بأن اكثر هؤلاء كتاب قطع نثرية بسيطة . ترى كيف يطلب من الماغوط ان يحدثنا في عدد الاداب الممتاز عن تجربته الشعرية والماغوط نفسه يعترف بانه ليس شاعرا وقد سمي دون ارادته ؟

ثم ينقل للاستاذ صبري حافظ « وساعتها كانت القصيدة الجديدة قد بدأت تطل براسها مدعمة مواقع خطاها بالمحاولات الجادة لبدر شاكر السياب وأدونيس والبياتي والحاوي ... » مثيرا عاصفة من التساؤل حول كلمة « وساعتها » وأي فترة زمنية تحدد منهما الناقد بتحامله وجهله لولادة الحركة . أرى ان الاستاذ الخليل قد فعل كمن يقول : لا تقربوا الصلاة ... ويصمت . لم لم يرجع الى الفقرة السابقة ويقرأها بجدية ووعي ولو فعل هذا لوجد ان الهاء في ساعتها تدل على عام ١٩٥٧ اذ كان الناقد يتحدث عن « ثلاثون قصيدة » لتوفيق صائغ عام ١٩٥٤ ثم قال « بعد صدور المجموعة بسنوات ثلاث » ثم يذهب الشاعر ويناقش الناقد في موضوع قصيدة النثر وأصحابها حولالعمالة للاستعمار والخيانة متخذا موقف المدافع والمنزه للاخرين . ورغم انني لا اريد الخوض في هذا المجال الا انني أتساءل كما تساءل الكثيرون من قبل : لمصلحة من يقف الاستاذ يوسف الخال في مؤتمر أدبي عالمي كما اعتقد خارج حدود الوطن العربي ويقول :

« يا بلادي من الاعماق لا أناديك
لم أقرأ قصتك وأتمناك رحما أفرزه
يا بلادي اذا استدعيتك
فلرحمك أوسعه ، أطرز ضفتيه بروثي ... »

أليس من حق الثوريين العرب أن يتساءلوا كما تساءلوا من قبل جميعا واستهلك تقريبا هذا الحديث وشغل صفحات وأعدادا من الاداب منذ سنوات ، أليس من حقنا ان نشير ونربط بين كلام الخال السابق وبين تسكعه في شوارع لندن - على حد تعبير الماغوط في المصدر السابق - على نفقة المجلس الثقافي البريطاني وطبعه مسرحيته « هيروديا » في مطابع الهدى بنيويورك ١٩٥٤ ؟

واخيرا كل ما أطلبه من الاستاذ الشاعر خليل احمد الخليل شيئا من الموضوعية اثناء الكتابة وعدم اتهام الاخرين وطلب الصمت منهم ، فلكل رايه يدافع عنه بالحجة والبرهان والبقاء للافضل . شاكرا اياه على تحريك الموضوع لعله يتبلور اكثر ويقف الشعر على قدميه والنثر على قدميه . شاكرا للاداب على فتح الحوار كعادتها في كل قضية ادبية .

الميادين (سوريا) — مروان الخاطري

تقييم لعدد الشعر الخاص

ـ تتمة المنشور على الصفحة ١٥ ـ

الفكر والتقدم الإجتماعي عامة . فاذا انتقلت الى اتهام الدكتور النويهي للموقف النقدي للدكتور مندور ، فهو في الـواقع اتهام متسرع . فالحقيقة ان احتفال الدكتور مندور بشعر المهجر كان جـزءا من موقف نقـدي عام يدعو به الى التخلص من الخطابية والتقريرية في الشعر ، والى صدق التجربة الشعرية ووحدتها . وفي تقديري ان هذه الدعـوة نفسها كانت تعني تنقية التجربة الشعرية وانضاجها ، وكانت تمهـد بغير شك للشعر الجديد .

على انني أتمنى ان يواصل الدكتور النويهي مقاله هذا فيدرس دور النقد متواكبا مع حركة الشعر الجديد ، مبينا لنا ما بينهما مـن فعل وتفاعل . ان دراستنا حركة النقد لا تقل خطورة عن دراسة حركة الابداع الشعري من اجل تحديد معالم طريقنا الجديد .

وتأتي بعد دراسة الدكتور النويهي دراستان عن علاقة الشعـر الجديد بتراثنا العربي القديم ، احداهما للدكتور عز الدين اسماعيل بعنوان « الشعر المعاصر والتراث العربي » والثانية بعنوان « التجديد بين الشعر العباسي والشعر المعاصر » للدكتور علي الزبيدي . والمقـالة الاخيرة في الحقيقة هي توكيد لمعنى عام هو ان التجديد ضرورة حضارية وتاريخية ، وظاهرة تتحقق في مختلف مراحل التاريخ الادبي . ولكـن المقال يدرس التجديد كظاهرة عامة دراسة تجريدية ، وكنت أتمنـى لو قام الدكتور الزبيدي بالمقارنة بين قيم التجديد في الشعر العباسي وقيم التجـديد في الشعر الجديد . ولعـله قد وعدنا بهذا فـي نهاية مقـاله .

اما مقال الدكتور عز الدين اسماعيل ، فهو رد بالغ الاهمية والجدية على هؤلاء الذين يزعمون ان الشعر الجديد يولي ظهره للتراث . انـه يبين ان التراث لا ينبغي ان يفهم بحدوده الشكلية ، ولكن بروحـه العميق ، وهو يدلل على ان « التراث العربي لم يظفر بتقدير وحسـن تفهم واستيعاب من شعراء كما ظفر من شعراء التجـربة الجديدة » ، وهو يدلل على هذا باكثر من مثال من أمثلة التراث سواء من القرآن الكريم أو المرويات أو المواقف التاريخية أو الشخصيات الانسانية التي نجدها ممتدة ، متمثلة في التجارب الشعرية الجديدة . ولكن ما أحوج هذه الدراسة القيمة أن تستكمل بدراسـة اخرى نتبين فيها الدلالات المختلفة لنماذج التراث في تجاربنا الشعرية الجـديدة . فلا شك ان السندباد مثلا في تجربة حاوي وفي تجربة صلاح عبد الصبور غيره في تجربة عبد الوهاب البياتي ، ولعل الحلاج كذلك في تجربة البياتي غيره في تجربة عبد الصبور وغيره في تجربة ادونيس . ان التجـارب الادبية الجديدة تستوعب التراث وتتمثله ولكن تتنوع مواقفها منه وتختلف رؤاها ، باختلاف المدارس الفنية والفكرية في حركة الشعر الجديد . وفي تقديري ان هذا هو المعنى الحقيقي لتمثلنا للتراث ، هو اضافتنـا اليه ، وهو تطويرنا له ، وهو امتدادنا به ومعايشتنا له في قضايانـا الانسانية والاجتماعية الجديدة .

ولعلنا قبل ان ننتقل الى الدراسات المباشرة لحركة الشعـر الجديد أن نشير الى مقالة الاستاذ نور الدين صمود ، التي يدافع بها عن الشعر الجديد ، مبينا ما يتميز به منهج بناء القصيدة القديمة من زوائد وفضول لا ضرورة لها . ومقال الاستاذ نور الدين صمود ، مقال طريف للغاية ، يكشف عن معرفة واستيعاب وذكاء . ولكني أخشى أن يكون المقال قد اقتصر في دعواه على نماذج محددة من الشعر العمودي . ان دعواه صحيحة بشكل عام . ولكنه اختار لها أمثلة خاصة تؤكدها . وما اكثر هذه الامثلة في الشعر العمودي التي تخرج على هذه الدعوى . الذي لا شك فيه ان البناء الجديد للقصيدة الشعرية يحرر الشاعر من كثير مما كانت تفرضه الاوزان الكاملة والقوافي المطردة من ضرورات . ولكن هذا لا يعني ادانة كل الشعر العمودي، بالحشو والتكرار والخضوع لضرورة الوزن والقافية ، على حساب المعنى والتركيز . فما اكثـر النماذج البالغة الروعة تركيزا ومعنى وأصالة في شعرنا العمودي .

ولعلنا بهذا ننتقل الى بقية الدراسات ألتي تعرض لحركة الشعر الحديث بالتقييم العام . وسنجـد اتجاهين أساسيين في هـذه الدراسات ، الاتجاه الاول يعرض له الاستاذ مطاع صفدي في مقاله الشيق عن « مسؤولية المعاناة في الشعر الحضاري » . وفي هذا المقال يؤرخ الاستاذ مطاع صفدي تأريخا فكريا ووجدانيا وأمينا لحركة الشعر الحديث من مرحلة الوعي بالكارثة الى مرحلة المعاناة . وهو في الحقيقة كما يقول كذلك انتقال للشعر من مرحلة الشعر الجماهيري عند سليمان العيسى ويوسف الخطيب وغيرهما الى شعر المعاناة الحضاري عنـد السياب وحاوي وعبد الصبور وغيرهم . هو انتقال بالشعر من التوتر السياسي الى التوتر الحضاري الانساني ، من اليقظة وسط الجماهير الى الصحو وسط الذات . ومع تقديري لما في مقال الاستاذ مطـاع صفدي من أستشراف انساني ، وعمق فكري ، فانني أختلف معه فـي امرين : الاول هو انه يعالج هذه الظواهر الفكرية والفنية في الشعـر الحديث في غير ارتباط بالواقع الحي ، انه يسميها ولا يحكم عليها ، انه ينظر اليها في ذاتها ، في غير حكم موضوعي عليها . والامر الثـاني انه لا يميز في حركة الشعر الجديد بين تيارات متنوعة : انه يتخـذ الشعر الجديد في مرحلته المعاصرة كوحدة واحدة ، رغم ما في داخـله كما ذكرت من تيارات وتناقضات واتجاهات مختلفة . قد نجد علاقـات بين عبد الصبور وحاوي وأدونيس ولكن ما اكثر الفروق بينهم كذلك في النظرة الحضارية نفسها . وما اكثر الفروق بينهم وبين عبد الوهـاب البياتي وأحمد عبد المعطي حجازي مثلا . انه لا يميز داخل حركة الشعر الجديد من اتجاه يتحرك من الظاهرة النامية في حياتنا الاجتماعيـة والحضارية ، ويسعى بها الى مزيد من التنمية والتفتيح وبين اتجـاه اخر لا يتحرك مع هذه الظواهر النامية في حياتنا الاجتماعية ، بل يتجه بشعره الى العزلة والتعتيم والطريق المسدود . لعله يجد اتجاها عاما شاملا لا سبيل الى انكاره هو غلبة التجريد ، غلبة النزعات الفلسفيـة العامة ، بل غلبة الروح الميتافيزيقية في كثير من التعابيـر الشعرية . ولكن في قلب هذا التجريد وفي قلب هذا الاتجاه الفلسفي بل الميتافيزيقي ستختلف دروب الرؤية الشعرية ودروب الفعل الشعري .

ولعلي أعود فأسأل الاستاذ مطاع صفدي : هل انتهت مرحـلة الشعر الجماهيري ؟ هل الظواهر التجريدية في الشعر المعاصر ظواهر أصيلة أم ظواهر عابرة نتيجة لبعض الملابسات الموضوعية التي تمر بها البلاد العربية هذه الايام ؟ ألا يحتاج الوجدان العربي العام اليوم الـى شاعره الذي يخاطبه بهمومه العامة ، الى جانب همومه الخاصـة ، والذي يتحرك معه خارج ما يزعمونه من حصار أو طريق مسـدود ؟ والقضية ليست أن نعبر بالشعر عن المأساة ، تعبيـرا يعمق المأساة وجدانيا ويصنع لها قيودا في الفكر والفعـل ، وانما المهم ان نعبر بالشعر حدود المأساة ، وليكن تعبيرنا عنها عبورا لها ، وتحررا منهـا ، وصياغة بالشعر لحركة الحياة وصناعة بالشعر لهذه الحركة . أخشى أن أقول للاستاذ مطاع صفدي ان الجماهير العربية فقدت شاعرهـا ، وهي تنتظره . لا نريد منه أن يتخلى عن كنوزه التعبيرية الجديـدة ، ولكنها نريد منه أن يخاطبها ، ان يغني لها ، ان يبكي معها ، ان تنبض مأساته بمأساتها ، أن يتحرك معها ولها . وأخشى أن أقول للاستـاذ مطاع صفدي ان ما يسميه معاناة حضـارية ليس تطورا لواقع فني وفكري ، وانما هو غربة وانسلاخ وضياع . لست أشك في ان واقع حياتنا العربية يمتلىء بما يستثبته في وجدان عدد من الشعـراء ، ولكني لا اريد ان اجعل منه مظهرا صحيا أشيد به ، وأتخذه قـدوة ونموذجا ، كما كاد أن يوحي مقال الاستاذ مطاع صفدي .

وعلى نقيض مقال الاستاذ مطاع صفدي نجد مقالا للاستاذ شوقي

خميس بعنوان « التيار الثوري في الشعر العربي » . ولهذا نجد أن ما يسميه الاستاذ مطاع صفدي « صحو المعاناة » ، يسميه الاستاذ شوقي خميس « بالغربة الميتافيزيقية » و « بالصوفية » ، ورغم تقديري للاتجاه العام الذي يصدر عنه مقال الاستاذ شوقي خميس الا انه يتسم ببعض الاطلاق والحدة في بعض احكامه . أنه مثلا يتهم هذه الصوفية التي يتسم بها شعراء الغربة الميتافيزيقية بأنها صوفية لا تصدر عن تجربة معاشة وانما تنبع من طموح جشع متناقض . وهذا تفسير نفسي خالص للظاهرة ، بل هو اتهام اكثر منه تفسيرا . وما كان أجدره ان يدرس ظاهرة الغربة هذه على ضوء واقعنا العربي الراهن ، لعله ينتهي الى أحكام أكثر موضوعية ، وانصافا . ويعرض الاستاذ شوقي خميس بعد ذلك عرضا موفقا للتيارات الثورية والانسانية في الشعر المعاصر ، وان كنت أتمنى أن يهتم بدراسة الجانب الجمالي في الشعر الحديث . لقد اشار مثلا الى تنوع أساليب التعبير بين الشعراء الثوريين والانسانيين ، والى بروز بعض الاتجاهات التجريدية. وهذه اشارة طيبة تحتاج الى تعميق ، كما تحتاج الى بيان الفروق الجمالية داخل اطار التيار الثوري ، ثم الفروق الجمالية بين التيار الثوري وبقية التيارات التي اتهمها بالغربة الميتافيزيقية .

على أن مقال الاستاذ شوقي خميس يقف على الطرف الاخر المواجه لمقال الاستاذ مطاع صفدي ، في تقييمهما للحركة الشعرية الجديدة ، وان كنت أتصور انهما يصدران عن منطلق فكري واحد من الناحية الانسانية والاجتماعية العامة على الاقل . ويقف مقال الاستاذ حسين مروة هادئا رصينا بين مقالي الاستاذ مطاع صفدي والاستاذ شوقي خميس . انه يبدأ مقاله بالاشادة بما حققه الشعر الحديث من انتصار واستقرار ، سواء من ناحية الشكل او من ناحية المضمون . ولكنه يعبر عن قلقه لبروز ظاهرة جديدة وخطيرة معا هي انفصال الشعر الحديث عن ينابيعه الاصيلة في حياتنا العربية ، فهناك من الظواهر في هذا الشعر الجديد ، ما نتبين منها حرص بعض شعرائه على تجنب الموقف المسؤول . ويقصد الاستاذ حسين مروة بالموقف المسؤول ارتباط الشاعر « بملحمة التغيير والتحرير » في حياتنا العربية . أن الاستاذ حسين مروة يتكلم عن نفس الظاهرة التي تحدث عنها الاستاذ شوقي خميس ، ظاهرة الغربة الميتافيزيقية ، ولكنه يتحدث عنها حديثا هادئا ، فيه كثير من الود ، وهو يحرص كذلك ان يتبين اسباب هذه الظاهرة ويرجعها الى اسباب ثلاثة ، يرجعها الى التأثر بتيارات غربية تنتسب الى ظروف اجتماعية تختلف عن ظروفنا ، ويرجعها الى المد الرجعي في بعض البلاد العربية ، ويرجعها الى انتساب بعض هذا الشعر الى طبقات أصبحت عاجزة عن ان تقدم لمجتمعها اسباب التفاؤل . ولعل هذا المقال القيم للاستاذ حسين مروة ينقلنا الى مقال قيم اخر للاستاذ فاضل تامر يكاد يعرض لنفس الظاهرة ، ويتخذ نفس المنهج الذي اتخذه الاستاذ حسين مروة . ومقال الاستاذ فاضل تامر بعنوان « ظاهرة الغموض في الشعر » . انه يفسر الغموض في الشعر بالجو السياسي والفكر السائد في البلاد العربية ، وهو يدعو الى مراعاة مستوى الجمهور دون ان يكون على حساب القيمة الفنية للشعر ، وهو ينبض بالاحساس العميق بمسؤولية الشاعر في تطوير الواقع العربي في هذه المرحلة من حياتنا .

ولعل هذا المقال ينقلنا الى مقال تطبيقي عن « الجذوة الشعرية الفلسطينية » للاستاذ ابراهيم ابو ناب وهو مقال طيب للغاية ، يعرض فيه لمعنى جديد لشعر النكبة ، هل هو يقتصر على الشعر الفلسطيني ، أم هو دلالة عامة في الشعر العربي المعاصر كله ؟ ثم ينتقل بنا بعد ذلك الى دراسة شعر النكبة في الشعر الفلسطيني في الجزء المحتل من فلسطين . وقد لا يكون من حقي في هذا المقال ان أقيم الشعر ، ولكني أستميح القارىء عذرا لاقول انني قرأت في مقال الاستاذ ابو ناب نماذج شعرية بالغة الجمال والروعة . وأكاد أحس بشوق غامر الى مثل هذا الشعر الزاخر بالصدق والحيوية والحرارة . أقول ذلك ردا على من يعتقدون أن ما يسمى بالشعر الجماهيري قد انتهى عهده ، وانه لا سبيل ألا لشعر الجذور والاعماق والاعالي . مرحبا بشعر الجذور والاعماق والاعالي ، ولكن في غير انفصال او انقسام عن حركة الحياة والواقع والانسان العربي .

وقد ينقلنا هذا الى صرخة الاستاذ رئيف خوري في هذا العدد الذي يدعو فيه أصحاب الشعر الحديث الى بعض الاصالة العربية . والاستاذ رئيف خوري لا يقف ضد التجديد ، ولكنه يلاحظ في حركة الشعر الجديد انعدام الايقاع وفقدان الشحنة الشعرية وسيادة بعض التعابير الشعرية الغربية مما يكاد يجعل من بعض هذا الشعر ترجمة من لغة اجنبية . والذي لا شك فيه ان صرخة الاستاذ رئيف خوري تصدر عن حس صادق وعن امانة فنية وقومية معا . والذي لا شك فيه ان بعض الشعر الحديث يتسم بهذه الصفات التي أشار اليها الاستاذ رئيف . ولكننا لا نستطيع ان نعمم الحكم ، ونطلقه اطلاقا ، فما اكثر ما نجده في الشعر الحديث من ايقاع ، ونسيج عربي أصيل . والقضية قد تكون قضية الايقاع نفسه . فقد تختلف في تذوقه . والايقاع قيمة جمالية تتنوع وتختلف باختلاف التجارب والمراحل والخبرات النفسية والاجتماعية والحضارية . ولهذا فالايقاع لا يناقش في ذاته وانما في وظيفته التعبيرية . ولكن رغم هذا أعتقد ان الشعر الحديث يغلب عليه الايقاع الرمادي . وهي ظاهرة لا نقف منها موقف الرفض او القبول فحسب ، بل موقف الدراسة . وهي ليست صفة للشعر الجديد ، بقدر ما هي سمة من سمات رحلة في حياتنا المعاصرة ، من رحلة الشاعر ، من علاقة الشاعر بجماهيره ، من طبيعة الجماهير . ألا ترتبط دراسة قضية الايقاع بقضية التيارات المختلفة في الشعر الجديد وموقفها من واقع المجتمع العربي المعاصر ؟ أعتقد ذلك . على ان ما يجده الاستاذ رئيف خوري نقصا في الشعر الجديد ، يجده الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا كمالا . بل يدافع الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا عما يشكو منه الاستاذ مروة والاستاذ فاضل تامر . والاستاذ جبرا ابراهيم جبرا يعرض للسمات الجديدة للشعر الجديد ويحددها في المونولوج ، والمونتاج ، وفي تقديره انها ليست سمات أساسية ، فالمونولوج احدى السمات ، ولكن ما اكثر الديالوجات في الشعر الحديث . لعل المونولوج يغلب على بعض الاتجاهات ، ولكنه ليس السمة الاساسية للشعر الجديد . والمونتاج ليس سمة جديدة بل هو في تقديري سمة لكل بناء فني عامة . كل عمل فني ، كل خلق فهو مونتاج لا يتميز بهذا الشعر الحديث . ثم ان المونتاج يختلف باختلاف الدارس : هناك مونتاج كلاسيكي واخر تعبيري وثالث انطباعي ورابع واقعي وخامس وسادس وسابع . اما حكاية التضمين فهي سمة بغير شك للشعر ، وان لم تكن بالضرورة تأخذ هذا الطابع الرمزي التجريدي التي يريدها له الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا .

وبعد هذه الرحلة الطويلة يأتي مقال الاستاذ سامي خشبة عن الفكر والشعر العربي الحديث . وفي هذا المقال القيم يقدم لنا الاستاذ سامي خشبة خارطة للواقع النفسي والاجتماعي والفكري للشعر العربي المعاصر بكل ما يزخر به من متناقضات حية . ويحرص الاستاذ سامي خشبة ان يميز بين موقفين في معنى الفكر في الشعر الحديث ، موقف هؤلاء الذين يحيلون الشعر الى بيانات وشعارات وبرامج وتقارير ، يقتل فيها الفكر روح الموسيقى الشعرية ، وموقف هؤلاء الذين يجعلون الشعر بتجريداتهم واغرابهم طريقا مسدودا لا يبين عن شيء . وهو يدعو الى الشعر الحق الذي يكون فيه الفكر جزءا صميما من بنائه الشعري نفسه ، بغير شعار جهير أو اغراب وتجريد مخل ، والشعر الحق الذي يعيننا على احتمال العالم وعلى فهمه وعلى تغييره . وبهذا المقال يوفق الاستاذ سامي خشبة بين دعوة التنمية الفنية للشعر الحديث في غير انفصال او عزلة او غربة عن روح الشعر من ناحية او روح الثورة الاجتماعية من ناحية اخرى .

ولم يبق أخيرا من مقالات هذا العدد عن الشعر العربي الحديث

الا مقال الاستاذ صبري حافظ عن قصيدة النثر . والاستاذ صبري حافظ يدرس هذه الظاهرة من ظواهر التعبير الشعري المعاصر ويرفضها رفضا قاطعا باعتبار انها ليست بالشعر وليست بالنثر ، ويدينها ادانة يغلب عليها الطابع السياسي الخالص .

والواقع انه مهما كان رأينا في قصيدة النثر هذه ، فهي ظاهرة فنية لا أجدها عند هؤلاء الشعراء الذين يشير اليهم الاستاذ صبري حافظ فحسب ، بل أجدها كذلك عند ادونيس في ديوانه «التحولات» . هناك ظاهرة هذا الشعر الخالي تماما من الوزن والقافية ، وان احتفظ بنوع من الموسيقى التعبيرية ، والتركيز الشعري . والحقيقة ان مشكلة هذه الظاهرة ليست في نثريتها ، بقدر ما هي فيما تتسم به من قيم جمالية وتعبيرية وفكرية نجدها كذلك عند بعض الشعراء الذين لا يكتبون قصيدة النثر . ولهذا فاعتقد انها جزء من ظاهرة فنية جديرة بالدراسة على أسس فكرية واجتماعية وفنية . ولا يكفي معها موقف الرفض والادانة .

***

هذا بشكل عام محتوى عدد « الاداب » الخاص بالشعر الحديث .

وهو في الحقيقة سجل قيم لا لحركة الشعر الحديث فحسب ، بل للحركة النقدية المصاحبة لهذا الشعر . أن هذا العدد يكاد يكون صورة للوضع الفكري في العالم العربي اليوم بكل ما يزخر به من اتجاهات متناقضة . وهو يعبر عما بين هذه الاتجاهات من حوار خصب أرجو أن يرتفع بهذا الوضع الفكري الى مرحلة اكثر تجانسا ، واكثر ارتباطا وفاعلية في حركة الاحداث الاجتماعية والقومية في الوطن العربي كله .

على أن الظاهرة التي أحب أن أبرزها في نهاية هذه الرحلة ، ان الشعر الجديد لم يستقر فحسب ، بل أصبح تيارات واتجاهات ومذاهب مختلفة ، سنجد فيه الرومانطيقية ، وسنجد فيه الرمزية ، وسنجد فيه التعبيرية ، وسنجد فيه الواقعية ، وسنجد فيه الواقعية الاشتراكية . وهكذا يصبح الشعر الجديد واقعا شعريا عاما ، يتفرع الى مواقف وتيارات ومذاهب واتجاهات . ومع هذا التفرع الفني ، يبرز تفرع فكري وتقدمي كذلك . فتتبين المدارس النقدية المختلفة من هذا الشعر الجديد ، الذي أصبح ظاهرة عامة سائدة ، فسنجد النقد الاجتماعي والنقد التعبيري والنقد الموضعي . لا يوجد اذن شعر جديد ، بل توجد مدارس مختلفة من الشعر الجديد . ولا شك ان هذا توكيد لاستقرار هذا الشعر كظاهرة عامة سائدة كما ذكرنا . وما أجدرنا ونحن نحكم على الشعر الجديد ان ندخل في اعتبارنا هذا التمايز بين المدارس المختلفة داخل الشعر الجديد . وما أجدر الشعراء الجدد ان يتبينوا خطواتهم في هذا الطريق . فالشكل التعبيري الجديد في ذاته قد يصبح مزلقا يدفع ببعض الشعراء الجدد الى تجارب غريبة عن وجدانهم متأثرين بهذا الشاعر او ذاك . لقد استقرت ظاهرة الشعر الجديد وسادت ، وبقي ان تحدد معالم تياراتها المختلفة ، سواء من الناحية الفنية أو من الناحية الفكرية .

ان القول بالشعر الجديد على اطلاقه يؤدي الى الخلط والتخبط والتداخل بين القيم الفنية والفكرية على السواء . ولا ينبغي ان تخدعنا كلمة الحداثة أو الجدة عما وراء هذه الحداثة او الجدة من قيم . أن اخطر واجباتنا النقدية هي أن نحدد وان نميز بين القيم الجديدة المتنوعة في المدارس المتنوعة ، وان نسعى بغير شك الى تسويد اكثر القيم الفنية والفكرية تصويرا لحياتنا وارتباطا بواقعنا وتعبيرا عن أشواقنا وهمومنا . وان هذا المجلد الضخم الذي تقدمه لنا « الاداب » عن الشعر الحديث هو أساس يمهد لمثل هذه الدراسة .

فتحية لكل من أسهم في هذا العمل التاريخي الجليل .

القاهرة — **محمود امين العالم**

القصائـد

ـ تتمة المنشور على الصفحة ١٦ ـ

العصور ، الذين يسيرون في النار يستنبتون شهر الحلم يفتحون في رماد العصافير بوابة .. بالله كيف ؟

وعلى العكس من هذه القصيدة ((الاطار الفارغ)) لمحمد النقدي ـ وقد ساءني ان استخدم المثنى بلا مسوغ جوهري ـ ففيها غنائية رفيعة وبعد واضح عن التقريرات الجافة والتعالم الثقيل ، ولولا ان تجربة حسن النجار في قصيدته ((تراجيديا ريفية)) ينقصها التخصص الذي يبلور التجربة ويحدد الخط الشعوري لالحقتها بقصيدة النقدي على مستوى التأثير والنفاذ . على ان النجار اثرى قصيدته باتاحته الفرصة لكي تتداخل عدة اوزان مستخدما في النشيد الاول من القصيدة وحدة الرمل ((فاعلاتن)) ووحدة الرجز ((مستفعلن)) ووحدة الكامل ((متفاعلن)) والعلاقة بين هذه البحور وطيدة والانتقال من كل منها الى الاخر هين ، على انه استخدم في النشيد الثاني من القصيدة وحدة الوافر ((مفاعلتن)) ولو كان مزج به البحور الثلاثة المذكورة لفشل فشلا ذريعا .

ومن القصائد التي استرحت اليها ((في ليلـة ماطرة)) لفدوى طوقان ، ومما لفتني ((يتحدث الطمى)) لمحمد عفيفي مطر . الاولى مفعمة بالدفء وتبلغ الشاعرة فيها ما تريد من غنائيتها المعهودة ، والثانية خطوة جريئة من الشاعر الى الدراما الشعرية التي تعتمد التقـاليد الفطرية والخرافات حيث لا يبقى للمنطق سوى دور صغير وللعين الا ان تنظر الى ما وراء الظلال الحمر والاشباح ومشانق الاشجار ومسارب اللبن وجميزة المغرب والاناء الفخار . على اني اسأله لماذا يسف ، اتراه يظن انا نفقد حلاوة الاداء الشعري الحلو بالارتفاع عن لغة التخاطب في القرية ؟

ولفتتني ايضا قصيدة بلند الحيدري ((غصن وصحراء ومظفر)) لا من حيث صياغتها فبلند لا يجارى في اتقان صياغته الفنية لشعره ، ولكن من حيث انها محاولة للخروج من همومه التي صاحبت هروبه من المجتمع بعد ان التزم بقضاياه زمنا . حقا كان تردده فيها لا يخفى على احد ، ولكنه تردد اكثر ميلا الى التفاؤل حتى ليقول مختتما :

اسكني يا ريح
فالانسان انى كان نبع يتفجر
وسيبقى الغصن اخضر

***

ثم ماذا بعد ذلك ؟

لا شيء سوى وقفات عابرة علـى قصائد موزعة بين الابتهالات الرومانسية على ما نرى في ((اشواق مخبأة)) لفؤاد الخشن و ((النهر)) لجورج غانم ، وبين محاولات لالقاء الضوء على الواقع حتى وان استلزم الامر اللجوء الى التقريرات على ما نرى في ((القرصان)) لعلي كنعان و ((الساحر والمشدودون الى المقعد)) لحسن النجمي .

اما عن ((الميلاد والموت)) لعبد الوهاب البياتي فدون ما اعرفه من شعره ، ربما لاني لم افهم مرماه فيها . الا ان بها ميزة هي تنوع صورها حتى ليبدو بعضها كما لو كان منفصما عن بعضها الاخر .

واما ((الى بول روبسون)) لمحمد الفيتوري فهي تقدم لنا مزيجا رومانسيا من الوصف الظاهري والانفعال الذي يتحول احيانا الى هتاف. ولكنها تمتاز بصفاء الاداء ، واجمل ما فيها مقطعها الاخير .

واما ((السحب العريقة)) لفواز عيد فمحاولة لابداع لغة تلين لقوالب خطط لها بذكاء وعناية . في حين بدت ((الشيء الدفين)) لكامل ايوب محاولة لابداع قوالب تقصر عنها اللغة الشاعرة ، ومثل هذه ((الحي العربي)) لسعدي يوسف و ((الاكذوبة بين الشفتين)) لمحمد ابراهيم ابو سنة .

واما ((القمر ذو الاحد عشر وجها)) لمعين بسيسو فحلوة في جملتها وتأسر بايقاعاتها السهلة . وفي رايي ان ما يعيبها انها تقف في منتصف الطريق بين مظاهر الوجود والواقع الانساني ، فضلا عن لمحات نثرية اخشى ان يكون مبعثها ظن الشاعر ان التعمق يعني الغموض .

واما ((ثلاث قصائد في الغربة)) لعبد الستار الدليمي فمحاولة متوازنة لربط احاسيس الحزن والغربة والملل والشوق بالظواهر الكونية. ولا ادري ما حدود التجربة فيها ، ولكن اداءها في جملته سليم ومتناسق.

واما ((رومبا)) لرياض معلوف فتذكرني بقصيدة نزار قباني ((سامبا)) ولكن شتان بين هذه وتلك . على ان مثل ((رومبا)) فيما ارى لم يعد يقرأ في هذه الايام ، فلكل عصر حاجته !

واما ((مذكرات طفل عاشق)) لموسى النقدي فاداء قصصي في اطار قصيدة ناءت بالتفصيلات ـ ومثلها قصيدة ((الارض والزيتون)) لوفاء وجدي ـ في حين توارت هذه التفصيلات في ((يوسف في غيابة الجب)) لمحمد سعيد العكار ، وظلت القصة مع ذلك او بذلك خيرا منها ما نقرؤه في القرآن الكريم او في احد تفاسيره .

واما ((قهوة العصر)) لحسب الشيخ جعفر فمع حبي لصاحبها وتقديري لشاعريته اقول له ـ على اساس انه من اصحاب الشعر المرسل ـ ما قاله رئيف خوري في العدد نفسه الذي نشرت فيه تلك القصيدة : بعض الاصالة العربية يا اصحاب الشعر الحديث !

***

واسكت بعد ذلك عن ثلاث قصائد هي ((من مذكرات الرحلة القديمة)) لنصار محمد عبد الله و ((الخروج من البحر الميت)) لمحمد عز الدين المناصرة و ((عصر الثلاجات)) لسعد دعبيس ، لانها جميعا خارج النقد .

القاهرة **احمد كمال زكي**